Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 35-36 (2011-2012)

Rubrik: [Monodien - Paradigmen instrumental begleiteten Sologesangs in Mittelalter und Barock]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MONODIEN – PARADIGMEN INSTRUMENTAL BEGLEITETEN SOLOGESANGS IN MITTELALTER UND BAROCK.
An Introduction

by Jeremy Llewellyn

At first glance, it may appear rather dashing to draw a comparison between two such disparate musical repertories as vernacular song of the European Middle Ages, on the one hand, and solo continuo song of the early seventeenth century, on the other. Both have become soundly lodged within the broader panorama of standard music historiography: the first associated with the blossoming of courtly love and courtliness in general across Europe from the late eleventh century onwards; the second bound up with experimentations in dramatic forms, based on Classical ideals and myths, which were performed in Italy around 1600. Both have also become lodged terminologically with medieval song being subsumed under the mantel of ‚monophony' and continuo song gaining the moniker ‚monody'.[1] A common prefix may, however, not reach far enough to span musical repertories borne of diverse cultural contexts and separated historically by centuries.

A comparison becomes more fruitful and informative when approached from the perspective of performance, and historical performance practice, in particular. ‚Monophony' and ‚monody' become ‚paradigms' of the performance of solo song with instrumental co-participation. This paradigmatic quality is, of course, staged from earliest times in mosaics, manuscript illuminations, stain glass as well as in all manner of literary and didactic texts in the persons of the Psalmist, David, and the Enchanter of the Underworld, Orpheus. In more recent times, the two repertories have enjoyed great success on the Early Music scene as performing conventions and practices around early solo song became more refined in the latter decades of the twentieth century. Indeed, the outstanding developments in historical performance practice in this respect were arguably set in motion by Thomas Binkley and the *Studio der frühen Musik* for medieval repertories; the differentiation in continuo practices combined with a recalibrated sense of virtuosic and affective vocality in the Baroque

[1] ‚Monophony' is the term of preference running through, for example, the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* ed. by Stanley Sadie, London 2001. For an overview of the use of the term ‚monody' see, Wolf Frobenius, „Monodie", in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. by Albert Riethmüller, 12. Auslieferung (Winter 1984/5), 1–13.

was driven forward by a range of protagonists, including performers such as Jesper Christensen, Montserrat Figueras, and Nigel Rogers.[2]

Using the plural ‚monodies' thus becomes a heuristic tool to investigate how these paradigms of historical performance practice in both medieval vernacular song and seventeenth-century solo continuo song came to be constituted and undergo change; the moment of comparison thus becomes precisely those processes of crystallisation and transformation. This would seem relevant for at least three reasons. First, it allows for a comparison of aesthetic presuppositions underlying the performance of solo song, from the primacy of language in its intelligibility and affect through to the role afforded instruments – or not – in co-shaping a whole. Second, it encourages a more nuts-and-bolts dialogue around technical matters, from vocal declamation and ornamentation to improvisatory practices among supporting instruments to create a desired sound (‚Klanglichkeit'), drive, effect, or surrogate semantics. Third, the success of these paradigms on the Early Music scene has, to a certain extent, overtaken philological developments: the power of the voice can now seemingly transcend the absence of any extant source of musical notation. Monodies are now ranging free, out of their enclosures. While this might be considered merely a logical extension of the improvisatory skills required of singers and instrumentalists in realising these forms of solo song in a historical manner, it is still a contentious issue. For this reason, I should like to go into a little more depth concerning current methodological issues surrounding medieval and Baroque ‚monodies' as performing paradigms, including looking at a couple of specific examples.

***

We are living in times of monophonic inflation. Or, more prosaically, the last decades have witnessed a radical proliferation in ways of thinking about and performing medieval monophony as evinced in both scholarly writings and historical performance practice. One thinks of the gripping performances of *Beowulf* by Benjamin Bagby which form part of his ‚Lost Songs' project encompassing Icelandic *Edda*, *The Lost Songs of a Rhineland Harper* and, more recently, songs at the Carolingian court and Minnesang by Hendrik van

[2] A discography of Thomas Binkley's recordings can be found in David Lasocki, „The Several Lives of Thomas Binkley: A Tribute", in: *Early Music America* 1/1 (Fall 1995), 16–24, supplemented by the researches of Pierre-F. Roberge on the database for medieval recordings: http://www.medieval.org/emfaq/performers/binkley.html (15.9.2017). A significant impulse to the development of differentiated continuo practices according to historical treatises was given by Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert: ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, Kassel: Bärenreiter 1992 (with further editions and translations). Two examples of the vocal virtuosity in Baroque monody appeared in 1984: *Le nuove musiche* (Deutsche harmonia mundi GD77164) with Montserrat Figueras bringing Caccini's continuo songs to life and *L'Orfeo. Favola in musica* (EMI Records CDS 7 47142 8) with Nigel Rogers as the eponymous enchanter. Rogers, of course, had earlier worked with Binkley and the *Studio der frühen Musik*.

Veldeke.[3] Joel Cohen and the Boston Camerata have offered a re-telling of the story of Tristan et Iseult whereas Dominique Vellard and Ken Zuckerman have explored, from a cross-cultural perspective, the aesthetic allure of modal melodies in medieval European and North Indian traditions.[4] And towards the end of the Middle Ages, Viva Biancaluna Biffi has produced a one-woman show with voice and fiddle devoted to early Italian frottole while, across the Adriatic, Katarina Livljani has brought the first printed epic from Croatia, *Judith*, back to life in semi-staged musical performances.[5] These represent but a few examples from the realm of historical performance practice. Similarly for academic writings, Joachim Schulze has craftily annulled the „divorzio tra musica e poesia" by reclaiming a role for music in the poetic compositions of the Sicilian School of the thirteenth century; John Haines in his book on medieval Romance song has sought to open up historiographical space for women's songs, such as laments and lullabies; Elena Abramov-van Rijk seeks to place the tradition of reciting verse musically in Italy from 1300 onwards in a broader literary context; and Blake Wilson stakes out the established practice among *laudesi* companies of singing texts to other melodies, „cantasi come".[6] Again, these are but a few representative examples.

Here is not the place to attempt to trace the origins of these burgeoning activities around medieval monophony – from Iceland to Sicily, Aquitaine to Croatia – not least because there were undoubtedly over the last decades a variety of factors at play. Nevertheless, one could emblematically point to the work of two individuals, both American and both born in 1931: the one leaving Germany for the United States as a child; the other heading in the opposite direction as a young man to explore professional opportunities: these were, of course, of Leo Treitler and Thomas Binkley. Building on the research of Milman Parry and Albert Lord on the oral performance of epics, Treitler began in the 1970s to publish a series of groundbreaking articles which radically altered perspectives on the interplay of the written and unwritten

[3] Information about the ‚Lost Songs' project (programmes, recordings, articles) can be found on the Sequentia website: https://sequentia.org/projects/lost_songs.html (17.9.2017).

[4] The famous story is presented by the Bostonians in *Tristan et Iseult. Une légende du Moyen-Age en musique et en poésie* (Erato ECD 75528); the fruits of the collaboration between Dominique Vellard and Ken Zuckerman can be heard on *Meeting – Two Worlds of Modal Music. Indian Ragas & Medieval Song* (Harmonia Mundi ‚Documenta' HMC 90 5261).

[5] An aural introduction to what is termed ‚protopera' by Viva Biancaluna Biffi can be heard on the CD *Fermate Il Passo: Tracing the Origins of Opera* (A376); the production of *Judith* with Katarina Livljanić and her ensemble Dialogos was filmed for DVD (Alpha 702).

[6] Joachim Schulze, *Sizilianische Kontrafakturen: Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*, Tübingen: Max Niemeyer 1989 (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 230); John Haines, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge: Cambridge University Press 2010; Elena Abramov-van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern: Lang 2009; Blake McDowell Wilson, *Singing Poetry in Renaissance Florence: The Cantasi Come Tradition (1375–1550)*, Florence: Leo Olschki 2009 (Italian Medieval and Renaissance Studies 9).

transmission of medieval chant.[7] Binkley, meanwhile, had embarked with his ensemble, the *Studio der frühen Musik*, on an almost rapacious programme of recordings which, repertory for repertory, asked similarly probing questions of the status of extant notated manuscripts from the Middle Ages, albeit from the perspective of performance aesthetics and conventions.[8] Indeed, Binkley neatly summarized the general shift in both historical performance practice and scholarship in the 1960s and 70s in a commentary published in 1994 on his recording of the *Carmina Burana* from thirty years previously:

> In 1960 the essence of any music was thought to be contained in the written score, while today we would readily argue that in much music the details of the score are of far less importance than the details of performance [...][9]

The crucial word here would seem to be „readily". The shift in thinking and performance away from written score towards re-imagining performance contexts was enthusiastically embraced to the extent that the reenactment, restitution, reconstruction or revocalisation of medieval monophony could now proceed without a jot of extant musical notation – and this is what it meant by the provocative term ‚monophonic inflation'. Whereas the attention afforded the written transmission of medieval texts had led to an exhaustive and exhausting codification of genres, the methodological conceptualization and realization of performance contexts drew on the transhistorical and cross-cultural aspects of what may pragmatically be termed ‚archetypes', such as the epic or love-songs. And given this seemingly limitless expansion in the possibilities of medieval monophony, it may be of interest to delve into one particular example.

The song in question is attributed to William, Duke of Aquitaine, or how he is termed in the manuscripts, the ‚Comte de Peiteus'.[10] William holds the historiographically auspicious position as the first Troubadour, writing at the end of the eleventh century in southern France. He was, nevertheless, writing

[7] The central tenets of Treitler's thinking are set out in a commented collection of his principal essays, Leo Treitler, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How It Was Made*, Oxford: Oxford University Press 2003.

[8] As well as the numerous recordings, Binkley reflected on his working practice with medieval song in print; see, for example, Thomas Binkley, „Die Musik des Mittelalters", in: Hermann Danuser (ed.), *Musikalische Interpretation*, Laaber: Laaber Verlag 1992 (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 9), 73–138.

[9] The original recording was released in 1964 in the ‚Das Alte Werk' series from Telefunken; it has been re-released many times, including on CD in 1994 by Teldec (4509–95521–2).

[10] For a general overview of Troubadour poetry including details of editions and manuscripts, see Simon Gaunt and Sarah Kay, *The Troubadours: An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 1999; the broader historiographical perspective is explored in John Haines, *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères: The Changing Identity of Medieval Music*, Cambridge: Cambridge University Press 2004 (Cambridge musical texts and monographs); and for an analysis of the musical language of the Troubadours, see Elizabeth Aubrey, *The Music of the Troubadours*, Bloomington, IN: Indiana University Press 1996.

into a pre-existing tradition since his songs are often satirical in nature. *Farai un vers de dreyt nien* – „I will compose a poem about absolutely nothing" – is no exception with a sarcastic take on not composing for love, not knowing much about his Lady at all because he has not seen her, and not expecting her to cure his pains (but rather a doctor).[11] All these are inverted Troubadour staples. The playful inconsequentialities of the William's text here mean that it is full of contradictory statements where ideas are stated then withdrawn or propositions set up only to be knocked down. *Farai un vers* is transmitted in two manuscripts, without musical notation. Both the musicologist Andreas Haug and the scholar-performer Brice Duisit have recently set about to revive the song in its musical form.[12] The protocols they devise for such an undertaking are startlingly different and, therefore, highly instructive about contemporary attitudes towards monodies.

Haug does not cast himself in the role of a great philological restorer. In fact, his scepticism about the hunt for ‚contrafacta' – or ‚Kontrafakturjagd' (coined by Ronald J. Taylor) – in reconstructing medieval vernacular song is palpable.[13] Instead of such a formalist approach, Haug makes recourse to the thinking of Stephen Greenblatt and Paul Zumthor. In shortened form: history involves a longing for the voice and the voice is the site where meaning can unfold. It is no wonder, therefore, that he comes to the conclusion that „the melodies are not the voices".[14] In other words, reconstituting the music of a medieval song is not so much a case of finding a matching metrical structure and then doing a copy-and-paste of the melody, but rather understanding vocality in broader terms to take in all facets of vocal production, including breath and presence. From this perspective, melody is only one parameter among many in the performance or production of medieval song. Haug's aesthetics of reconstruction are essentially *ex negativo*: recreating a melody for *Farai un vers* – as he does – and having it sung allows him not to get the text spoken at him, as if it were simply a passage for reading.[15]

[11] For a discussion of the irony in William's text and the scope of other interpretations, see Simon Gaunt, *Troubadours and Irony*, Cambridge: Cambridge University Press 2008 (Cambridge studies in medieval literature 3), 27–29.

[12] Andreas Haug, „Kennen wir die Melodie zu einem Lied des ersten Trobador? Ein Versuch in wissenschaftlichem Wunschdenken", in: Uta Störmer-Caysa, Sonja Glauch and Susanne Köbele (eds.), *Projektion – Reflexion – Ferne: Räumliche Vorstellungen und Denkfiguren im Mittelalter*, Berlin: de Gruyter 2011, 369–390; Brice Duisit, *Guillaume IX d'Aquitaine. Las Cansos del Coms de Peitieus* (Alpha 505).

[13] See Haug, „Kennen wir die Melodie" (see n. 12), 373.

[14] „Nun sind die Melodien nicht die Stimmen"; Haug, „Kennen wir die Melodie" (see n. 12), 371.

[15] That quotations from Troubadour songs were excerpted and used in other contexts in the Middle Ages has now been explored in Sarah Kay, *Parrots and Nightingales: Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 2013 (Middle Ages series).

As with his aesthetics, Haug follows a subtle path in the recreation of a melody for William's satirical vignette. A similar verse scheme is found in the Latin song, *De ramis cadunt folia* ('The leaves fall from the branches'), which is transmitted amongst the *nova cantica* from Aquitaine, that is, the same cultural orbit in which William moved. The crucial point is that the melody does not seem to fit the Latin poetry very well, especially across the octosyllabic rhymes of verse where the word breaks 1 + 2 + 2 + 3 („De | ramis | cadunt | folia") are not reflected in the 4 + 4 nature of melody with its ornamented caesura after the fourth syllable.[16] The Occitan text of *Farai un vers* is, according to Haug, a cleaner fit. The argument for a contrafacture relationship if further bolstered by an analysis of the meaning of individual strophes of the Occitan and Latin songs. Chronological priority is, ultimately, afforded the Occitan song with the later *De ramis cadunt folia* possibly picking up some of the satirical import of William's verse through use of a recognisable melody. These are Haug's principal arguments; a discussion of his melodic solution will follow.

A comparison can now be undertaken with the recording of *Farai un vers* by Brice Duisit from 2003. Although Duisit uses the loaded term „restitution" – beloved of the monks of Solesmes – he is aware of the philological quandaries in the process of melodic recreation. Like Haug, he acknowledges the methodological difficulties of using contrafacture procedures but for different reasons: he argues that the historical distance is too wide between William's lifetime and the first extant Troubadour *chansonniers*.[17] In fact, Duisit poses a brutally courageous question in asking what the point of coming up with a new melody of a medieval text without notation actually is. He answers in a typically Troubadouresque manner: beyond the *so* („melody", „tune") and the *motz* („words") of a Troubadour song, there is the *razos* („theme", „topic", „reason").[18] This last facet takes on an almost existential aura as Duisit sifts contemporary chronicles for the key to the character of William, Duke of Aquitaine: this is summarised as 'refusal' (for example, to religious authorities, to social mores, or to poetic conventions). This *razos* of refusal informs the 'tone' of Duisit's musical recreation of William's songs.[19] It is less, therefore, that 'the melodies are not the [historical] voices', but rather that the 'voices' are

[16] This is closely argued in Haug, „Kennen wir die Melodie" (see n. 12), 379–381.

[17] „[...] si l'époque tardive de leur redaction en font de précieux outils pour l'analyse du souvenir que l'on garde des troubadours à la charnière du XIVe siècle, ils sont en revanche de bien peu de secours pour donner ne serait-ce qu'une timide idée de l'environnement musical des cours comtales à l'aube du XIIe siècle" in the CD booklet of Duisit, *Las Cansos* (see n. 12).

[18] Wulf Arlt, „Nova Cantica – Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters", in: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis* 10 (1986), 13–62.

[19] As Duisit explains, „j'ai bien voulu retenir de cette information la nature du sentiment qui anime l'œuvre de Guillaume d'Aquitaine: le refus [...] car au moment de réécrire des melodies, après m'être imprégné de l'architecture métrique des vers, manquait encore cruellement non pas l'envie mais une raison (la razon) à ce que les mots appellent la musique"; Duisit, *Las Cansos* (see n. 12).

refracted across a range of historical and literary documents which can then be focused through solo song performance: monody. Of course, the historical portrayal of William and the ‚Poetic I' presented in his poetic texts are not necessarily co-extensive and deeply susceptible to manipulation. Nevertheless, this search for a human subjectivity motivates Duisit to state – in Occitan – that „only our emotional reactivity grants us access to the dimension of the poetic".[20] This aesthetic approach goes beyond the *ex negativo* argument of Haug by emphasising that text becomes song not just by adding vocality, but by eliciting an emotional response in the listeners. Presence is pushed positively into the foreground. Moreover, part of the intensification of this ‚reactivity' must lie in Duisit's choice of self-accompaniment on the fiddle. Although he suggests that higher nobles would not have learnt the instrument and that he thus takes on the role of *jongleur* in the recording, the fiddle must presumably be considered as broadening that poetic ‚dimension' and heightening the experience of the audience.

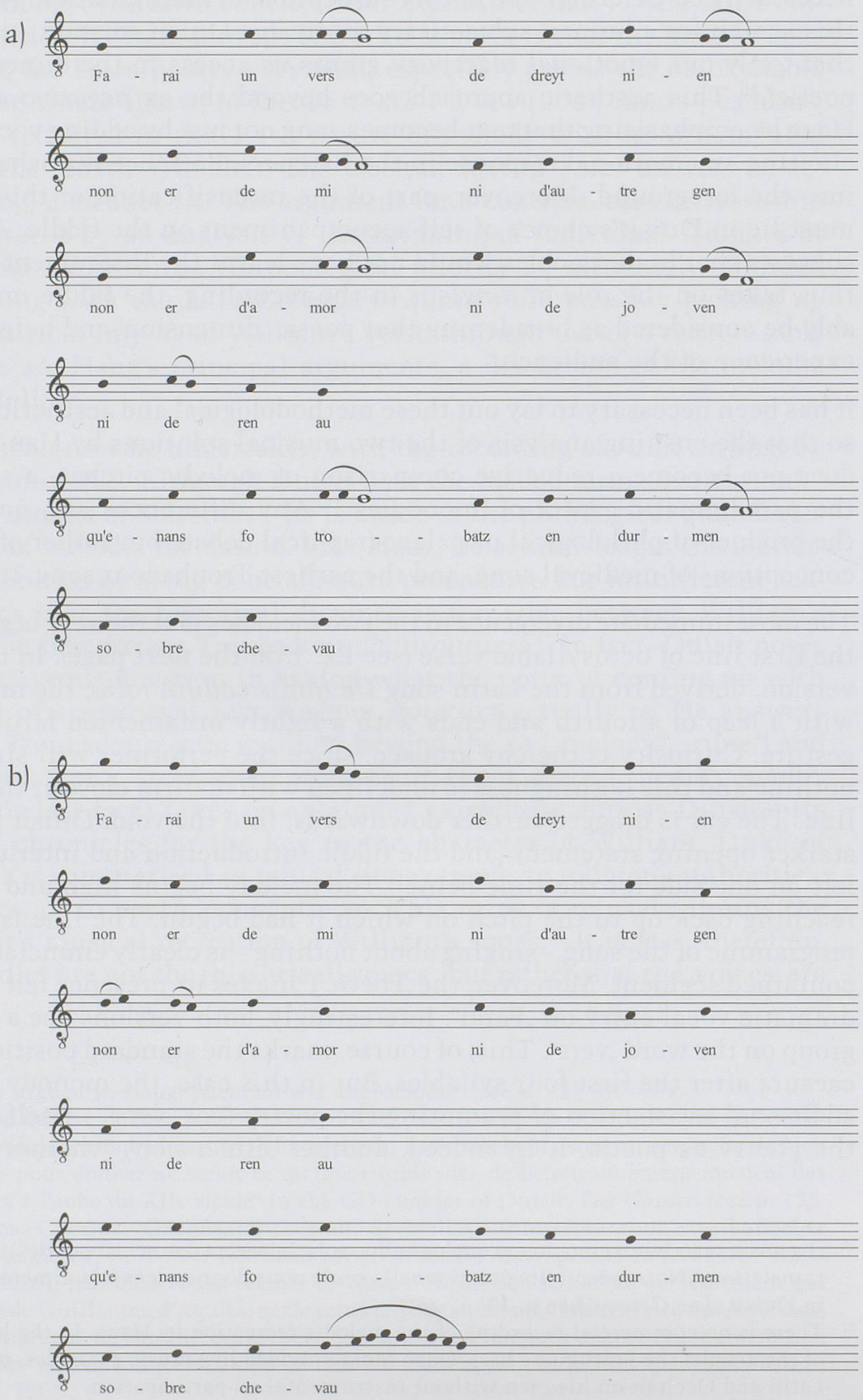
It has been necessary to lay out these methodological and aesthetic approaches so that the ensuing analysis of the two musical solutions by Haug and Duisit does not become a reductive comparison of melodic pitches; a shrinking of the paradigmatic aspect of ‚monodies'.[21] Any differences are, naturally, not the product of philological or palaeographical debate but rather of underlying conceptions of medieval song, and the earliest Troubadour song, in particular.

The most immediate divergence in the two melodies is at the very beginning with the first line of octosyllabic verse (see Ex. 1 on the next page). In the Haugian version, derived from the Latin song *De ramis cadunt folia*, the melody starts with a leap of a fourth and ends with a lightly ornamented falling *apertum* gesture. Curiosity is thereby aroused, since the performer will sing a song of nothing and this nothingness is undefined with no firm close at the end of the line. The ear is dragged further downwards, into the void. Duisit prefers a far starker opening statement (and the fiddle introduction and interludes will be left on one side for the time being). The melody begins high and falls before reaching back up to the pitch on which it had begun. The line is closed; the programme of the song – singing about nothing – is clearly enunciated as a self-contained segment. Moreover, the ‚Poetic I' makes its presence felt with such a dramatic vocal entry on „Farai". Interestingly, both versions use a multi-pitch group on the word „vers". This, of course, marks the standard positioning of the caesura after the first four syllables. But in this case, the monody obtains the additional satisfaction of promoting the poetry – or „vers" – itself. Song reads the poetry as poetic. It is, indeed, another ‚dimension', whether in Duisit's

[20] „La nosta reactivitat emocionau que'ns balha, sola, la pagèra deu sentit poetic" or in his French translation, „Notre réactivité émotionnelle seule nous donne accès à la dimension poétique", in Duisit, *Las Cansos* (see n. 12).

[21] There is no commercial recording of the melodic recreation by Haug. In the lecture version of the article, the Portuguese bass Tiago Mota provided live music examples, performing the Latin and Occitan on his own without instrumental co-participation.

Example 1: Two Melodic Recreations of *Farai un vers* by (a) Haug 2011 and (b) Duisit 2003 (transcribed by Jeremy Llewellyn)



understanding of emotional reaction or Haug's desire for a voice that goes beyond conversational declamation. Moreover, song is then able to propel the poetry forward as the four-syllable blocks of sarcastic negativity follow on one from another. The methods of propulsion differ, however. By beginning with a leap from what becomes increasingly clear as the final, the Haug melody is predestined to fall. This constitutes the overall shape of the melody, even though there may be intermediate rises. The Duisit melody works in a different way: it has a gravitational pull upwards. This is generated, in part, by the chiastic nature of the melody of the opening line which starts and returns to the high G. But it is also evident in the two overhanging four-syllable blocks which deploy the rhyme on „-au" instead of „-en". The rising A-B-C-D figure creates an expectation that the high G octave will be exposed and the sparkling vocal ornamentation at the end of each strophe does, indeed, reach those heights. High starts which cascade downwards only to shoot up again are highly characteristic of *Stimmtausch*-type pieces in which two voices provide a mirror motion of each other's melodic trajectory. Such compositions can be found among the *nova cantica* from Aquitaine at approximately the time that William was writing.[22] It would be moot to propose one of the two melodic procedures by Haug or Duisit as the better means of voicing the nihilistic verse of *Farai un vers*. It is, however, legitimate to claim that both melodies, based on historical models, are an adequate fit especially since ‚fittingness' is a criterion for identifying possible contrafacta.

A second moment of difference between the two proposed melodies concerns cadences. These are, of course, inextricably bound up with elements of language but they are also constitutive of vocality. As Haug shows, there is a clear differentiation in the hierarchy of cadences – *apertum/clasum*, masculine/feminine – in his version of the melody based on the Latin song. There are strikingly fewer identifiable cadences in Duisit's version. In fact, the essentially syllabic nature of this latter melody means that pitches at the end of poetic lines are often ‚arrived on' rather than incorporated into conventional cadence-like gestures. In some ways, the cadences do not need to be so clearly enunciated vocally as this function is taken on in Duisit's performance by the fiddle. It would be an overstatement to call these bursts of melodic ornaments at the end of poetic lines of text ‚interludes', but they do serve a function of commentary: melodic, structural, and affective. They also form a bridge or anticipation of the full flowering of an instrumental interlude, breaking up strophes, which occurs later in the performance. Semiotically, they intimate an Otherness with respect to social context: courtly minstrelsy is supposed rather than the monastic chanting through of a strophic form like a hymn, for example. Such ornaments are prime markers of the paradigm of instrumentally accompanied solo song from the Middle Ages which developed in

[22] The classical example is the two-voiced Deus in adiutorium notated in the earliest of the Aquitainian sources of the *nova cantica*, Paris, Bibliothèque nationale de Paris, fonds latin ms. 1139.

the latter half of the twentieth century. This paradigm defined instruments as occupying the role of co-participating in monody, not merely accompanying. It could be argued that Duisit takes this approach a step further in his musical recreation of *Farai un vers*. Both the details of his essentially syllabic melodic formulation and its gravitational pull towards the G-G octave suggest it was conceived with a held G-drone in mind; composed more upon an instrument than a horse – whilst asleep.

The final question to be broached in relation to the melodic material of the two versions of *Farai un vers* by Haug and Duisit concerns fixity. Duisit's performance embraces a certain fluidity in the presentation of the melody from strophe to strophe: single pitches may become two-pitch groups, multi-pitch groups may be reduced, and extra ornamental turns may be added on specific words. Given that Haug's concerns principally lie elsewhere, there is no report on the strophic unfolding of the melody. Nevertheless, melodic stability is assumed given the suggestion that the melody of *Farai un vers* by William may have provided a form of intertextual allusion in the performance of *De ramis cadunt folia*; the recognisability of the melody is crucial in this instance.[23] If recognisability is to be construed as an intrinsic facet of monody as a performance paradigm, it is worth reflecting on where the recognisable really takes hold. Duisit emphasises the importance of ‚tone' in his recreations, not least in signalling William's ‚refusal' to social conventions around him. It could well be that the glancing variations within the melodies for each strophe allow for a more nuanced expression of a particular subjectivity. According to this supposition, the recognisability of a melody would not simply lie in the identical replication of pitches from one strophe to another, but in the identifiable features of an authorial persona expressed through the performance of the strophic material. This projection of the ‚Poetic I' may be amplified by instrumental co-participation. Alternatively, it could be viewed as disrupting a subjectivity or – to take up Zumthor's words again quoted by Haug – as overcrowding the site of the voice where meaning unfolds. Just how capacious this site is remains a matter of debate. In contrafacta situations, the voice would already appear to be part-occupied by intertextual allusion. In the specific case of *Farai un vers*, the vocality already reflects an established tradition of the late eleventh century which is to be satirised.

By selecting *Farai un vers* as an example of recent preoccupations with medieval vernacular song in scholarship and performance, various conclusions can be drawn. First, and most obviously, the paradigm of medieval solo song

[23] For further examples of possible intertextual allusions in contrafacta situations in medieval vernacular song, see Meghan Quinlan, *Contextualising the Contrafacta of Trouvère Song*, Doctoral Thesis, University of Oxford 2017. Other approaches to the reconstruction of Troubadour song can be found in Billee A. Bonse, *‚Singing to Another Tune': Contrafacture and Attribution in Troubadour Song*, Doctoral Thesis, University of The Ohio State University 2003 and Robin T. Bier, „Poem as Score. Finding Melodies for Unnotated Troubadour Songs", in: Paulo de Assis, William Brooks and Kathleen Coessens (eds.), *Sound & Score. Essays on Sound, Score and Notation*, Leuven: Leuven University Press 2013, 68–82.

with instrumental co-participation is in rude health. It is an absolutely classic ‚monody' providing a model for any number of repertories – notated or unnotated – from the Middle Ages. Second, this paradigm is not uncontested which leads on to, third, the need for a nuanced critical apparatus to deal with the increasing sophistication evident in performances of medieval solo song.

***

Baroque ‚monodies' would appear to be less contentious than their medieval counterparts. The 400th anniversary celebrations around Monteverdi's *Orfeo* in 2007/8 showed how monody was now mainstream. Of course, there may be debates around how to stage the opera and the degree of historical ‚translation' or updating for modern audiences.[24] But the basic parameters of a historically-informed performance are settled, helped in large measure not simply because of the contemporary information about instrumentation contained in Monteverdi's score but because of the increasing numbers of proficient professional musicians able to realise them. The lusher, Leppardesque orchestrations are very much a thing of the past.[25] Nowadays, niggling queries about performance practice are more likely to focus on matters such as tempo proportions.[26] The danger of mainstream monody is that it becomes a cipher for a range of different performing practices, rather than a crucible in which these potentially flammable components can inter-react. These include the primacy of words over harmony as a means of moving listeners; the new, powerful role accorded the continuo in co-shaping expression and affect with the voice; and the performative virtuosity, both vocal and instrumental, deriving from diminution practices. Monteverdi combines all three, and thereby goes beyond improvisatory models of monody which were circulating around 1600.[27] Text, vocality, continuo, and virtuosity thus become the focus of critical, aesthetic attention in contemporary performances of Baroque monody.

[24] See Christine Fischer, „Baroque Opera, Historical Information, and Business: or, How a Nerd became a Hipster", in: Anastasia Belina-Johnson and Derek B. Scott (eds.), *The Business of Opera*, Farnham: Ashgate 2015 (Ashgate interdisciplinary studies in opera), 31–50.

[25] For 20th-century history of performance, see particularly the section on „The rediscovery of *Orfeo*" by Nigel Fortune and others in John Whenham (ed.), *Claudio Monteverdi, Orfeo*, Cambridge: Cambridge University Press 1986 (Cambridge opera handbook), 78–137; see also the section by Richard Wistreich, „Monteverdi in performance", in: John Whenham and Richard Wistreich (eds.), *The Cambridge Companion to Monteverdi*, Cambridge: Cambridge University Press 2007 (Cambridge companions to music), 261–279. A useful overview of the historical information around *Orfeo* is presented in Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven, CT: Yale University Press 2002, 109–137.

[26] See Roger Bowers, „Proportional Notations in Monteverdi's *Orfeo*", in: *Music and Letters* 76/2 (1995), 149–167 and for an in-depth analysis of notational quandaries around this time, see Karin Paulsmeier, *Notationskunde, 17. und 18. Jahrhundert*, Basel: Schwabe 2012 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 2).

[27] Wulf Arlt, „Der Prolog des Orfeo als Lehrstück zur Aufführungspraxis", in: Ludwig Finscher (ed.), *Claudio Monteverdi. Festschrift Reinhold Hammerstein zum 70. Geburtstag*, Laaber Verlag 1986, 35–51.

Given the established conventions in performing and appreciating Baroque monody as well as its undoubted success on the Early Music scene, it may be surprising to find an entirely new, large-scale work – a ‚musical drama in three acts' – being released on to the CD market in 2014.[28] The *Rappresentatione di Giuseppe e i suoi fratelli* is not, in fact, a lost work but one newly composed ‚in the spirit of the early operas' and in biblical Hebrew by the harpsichordist and ensemble director, Elam Rotem. In some ways, the venture could be compared to the ‚monophonic inflation' witnessed with medieval vernacular song; a modern paradigm of performance practice wins through over traditional approaches to philological reconstruction. In other ways, the specificity of expectations around the historical performance of Baroque monody mean that this case raises a series of discrete questions.

The first of these questions pertains to the ‚End of Early Music'. In an extended and provocative essay from 2007, Bruce Haynes laid out a programme for completing the revolution which the Early Music movement had brought about in the later decades of the twentieth century.[29] A recurring motif in his book concerns his critique of „chronocentrism" which he defines as, „assuming that one's own time or period represents the reference point; the equivalent in time of the spatial concept of ethnocentrism".[30] According to Haynes, a chronocentric attitude can be displayed in a variety of ways from the descriptions appended to instruments (‚modern' when their designs go back to the nineteenth century or before) to playing styles (which can be Romantic or Modernist). As one means of countering chronocentrism, Haynes proposes „style-copying" or „Period composing".[31] This should not merely be a pedagogical tool as style-copying has been down the ages. Instead, Haynes sees in „Period composing" a possibility to enter more fully into the mentalities and milieus which brought forth those historical repertories associated with Early Music. It would allow contemporary practitioners of Early Music to comprehend what it meant to compose music for the technical and expressive prowess of specific individuals. Performers would, then, become more attuned to, and proprietorial about, the music they were performing and the new composition would increasingly feel part of a collective effort than a hand-me-down from a distant and non-performing composer. New compositions produced in this way would also replenish the stock of Early Music.

This is an interesting if, essentially, speculative supposition. Haynes undertakes no empirical research using qualitative methods to probe the reactions of musicians performing Period compositions, although he does mention two

[28] The CD was released by Pan Classics: Elam Rotem, *Rappresentatione di Giuseppe e i suoi fratelli* Profeti della Quinta (PC 10302).

[29] Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the 21st Century*, New York: Oxford University Press 2007.

[30] Haynes, *The End of Early Music* (see n. 29), 26.

[31] See the section on „Style-Copying in Composing" and subsequent sections in Haynes, *The End of Early Music* (see n. 29), 209–213.

contemporary composers working in historical idioms. Moreover, the line he draws between Period and other forms of composing seems too jagged: ‚to tip their hat to past styles' appears to be a somewhat perfunctory description of the myriad ways contemporary composers continue to engage in dialogue with models, materials, and sounds of the past.[32] It is not that Period composers have particularly burnished historicist credentials and others do not. In fact, this is precisely the point made by Nicolas Bourriaud – beyond music – in connection with his 2009 exhibition, *Altermodern*.[33] If the artist is now the travelling „homo viator" or ‚travelling human being' of globalisation, as Bourriaud contends, ‚style' becomes, in some way, a facet of that travel. This leads him to coin the term „heterochrony" to describe the process whereby artists pick and combine in one work historical materials from differing periods. It could be argued that this is a particular strain of historicist appropriation which emphasises heterogeneity. The implication is that the heterogeneous acts as a neutralising agent against an appropriation whose ideological intention is extremist. Historical materials are not deprived of their historicity and relegated to the ornamental status of stylistic elements. They retain a historicity in the concert of their heterogeneity, on the one hand, and their reflection of the individual moving nomadically through time, on the other. For Bourriaud, this represents a phase beyond postmodernity: the altermodern.

Rotem acknowledges the models for his *Giuseppe* and thus places his composition within the realm of style-copying.[34] The principal models comprise works by Emilio de' Cavalieri (c1550–1602), especially the *Lamentationes Hieremiae prophetae* (c1599). This accounts for the basic five-part texture, the use of continuo, and the alternation between monodic and polyphonic sections in varying numbers of parts and textures. Further influences cited encompass Jacopo Peri, Giulio Caccini, Marco da Gagliano, and Monteverdi. The monody can function in two principal ways: as recitation over a held bass note, or with a slow-moving cantus firmus-type vocal line over a melodically and rhythmically active bass. For the chorus sections, various historical techniques and devices are utilised, including homophony, imitation, a more madrigalistic style, and *durezze e ligature*. Recourse is made to ‚sinfonie' from late-sixteenth-century Firenze and elsewhere as a model for the instrumental pieces in *Giuseppe*. For Rotem, the scale of his undertaking is ‚unique' among historical compositions. Naturally, part of that ambition lies in realising the performing paradigms of Baroque monody in the early twenty-first century. Sound (‚Klanglichkeit'), drive, and virtuosity are all vital aspects in the per-

[32] Haynes, *The End of Early Music* (see n. 29), 210.

[33] The exhibition catalogue with accompanying texts was published as Nicolas Bourriaud, *Altermodern: Tate Triennial*, London: Tate 2009; a ‚manifesto' was published online at http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto (17.9.2017).

[34] See the informative CD booklet from Rotem, *Rappresentatione di Giuseppe e i suoi fratelli* (see n. 28), 5–6.

formance of *Giuseppe* from the rich continuo resources (chitarrone, Baroque guitar, harpsichord, organ, regal, lirone) to the variegated vocal ornamentation. The affective canvas is thus broad.[35]

Clearly, the combined effect of *Giuseppe* goes beyond ‚style-composing' and a mere didactic exercise. In fact, Rotem describes his work as ‚new-early music' which would readily appear to correspond to Haynes's „Period composing". A comparison of the reasoning behind the two approaches is fruitful:

Table 1: Comparison of Approaches to Historical Composition[36]

Haynes 2007: Period composing	**Rotem 2014: New-early music**
„composers usually wrote for specific musicians, with their techniques and capabilities in mind"	„compatibility ... when a musical piece is tailored to specific performers"
„performers were highly sensitive" to the music	„involvement of the composer in the process"
„no longer the composer's score, but the entire company's"	„special sensation of experiencing something new that has never been heard before, shared by performers and audience alike"

The basic thrust of the two approaches is remarkably similar, albeit with slight differences of nuance. For Rotem, who both plays and sings on the recording of *Giuseppe*, the composer-as-performer is essential to the project. Haynes would, undoubtedly, not disagree as this reflects historical practice. Again, an emphasis on ‚newness' by Rotem reflects an historical understanding of the more ephemeral nature of performances around 1600 and the effect of hearing a composition for the first time. *Giuseppe* thus represents the triumph of an ‚anti-chronocentric' approach: the total immersion in the compositional and performing conventions of a past epoch. In this totality, the enterprise could even be called ‚homochronic'. There is a lingering suspicion that the real insight afforded by the composition – what the *rappresentazione* truly represents – is the primacy of the performing paradigm of Baroque monody. Yet in its arresting scope and sheer quality, *Giuseppe* is a perfect exemplification of Haynes's arguments. In it, Early Music finds its end.

[35] It could arguably have been broader given the enharmonic passage in Cavalieri's *Lamentationes* and evidence that the composer had an enharmonic organ in Firenze, see Martin Kirnbauer, *Vieltönige Musik – Spielarten chromatischer und enharmonischer Musik in Rom in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Basel: Schwabe 2013 (Schola Cantorum Basiliensis Scripta 3), 233.

[36] See Haynes, *The End of Early Music* (see n. 29), 208 and Rotem, *Rappresentatione di Giuseppe e i suoi fratelli* (see n. 28), 5.

This is, of course, to ignore a matter of import. Central to the conception of monody is language and central to the conception of *Giuseppe* – despite the Italian title – is biblical Hebrew. While Hebrew compositions were published by Salomone Rossi in the 1620s – and have been recorded by Rotem and his ensemble, *Profeti della Quinta* – no example of Hebrew monody has survived in connection with the developments in musical drama around 1600. To a certain extent, the lack of surviving materials does not invalidate the possibility of Hebrew monody, not least that early models were improvised and not necessarily written down.[37] The discrepancy lies more in the grand scope of *Giuseppe*, and its use of that panoply of instruments usually associated with court events, for which there is no historical notice. Using biblical Hebrew serves another purpose and here Rotem's repeated use of the word ‚original' to describe the language and its intimate connection to the story of Joseph and his Brothers is particularly intriguing.[38] There is no sense of the paradigm of monody being updated by, for example, translation into contemporary vernaculars. Just the opposite: the use of biblical Hebrew is a means of travelling back to origins. As Ron Kuzar notes in his discourse analysis of narrative accounts of the origins of modern Hebrew in the nineteenth and twentieth centuries, „revivalist approaches consider the emergence of Hebrew as a singular event".[39] Benjamin Harshav calls this event „miraculous" and a „renaissance".[40] An alternative approach, according to Kuzar, would deploy the tools of modern linguistics to regard modern Hebrew as the result of processes that can be discerned in the development of other languages. This would impact upon discourses around origins: for example, it would be possible to construct „biblical Hebrew as a Ugaritic dialect rather than the other way round".[41] The use of biblical Hebrew in *Giuseppe* and the emphasis placed on it as the ‚original' language can be viewed in ideological terms as displaying a linguistic pride in the past which nonetheless also resonates with European culture. This is symptomatic of „homo viator". The combination of musical materials from around 1600 and a biblical Hebrew text furnishes the heterochrony.

[37] The lack of fixed, written versions of solo songs was, of course, one criticism levelled by Caccini, see Tim Carter, „On the Composition and Performance of Caccini's *Le Nuove Musiche* (1602)", in: *Early Music* 12/2 (1984), 208–17 and „Caccini's Amarilli, Mia Bella: Some Questions (and a Few Answers)", in: *Journal of the Royal Musical Association* 113/2 (1988), 250–273.

[38] See the comments about *Giuseppe* in the CD booklet by Rotem (see n. 28): „it tells the story of Joseph and his Brethren [...] in its original biblical Hebrew" or „the text of *Giuseppe* is taken directly from the Old Testament in its original language" and „*Giuseppe* [...] is unique in that it tells the story in its original language.

[39] See Ron Kuzar, *Hebrew and Zionism: A Discourse Analytic Cultural Study*, Berlin: Mouton de Gruyter 2001 (Language, power and social process 5), 8.

[40] As an eminent literary scholar, Harshav has worked on both language and literature, including poetry; see Benjamin Harshav, *Language in Time of Revolution*, Stanford, CA: Stanford University Press 1993, 81.

[41] Kuzar, *Hebrew and Zionism* (see n. 39), 285.

There is a postscript to this drama. Amidst the rabid arguments flying back and forth in music theoretical circles in the latter decades of the sixteenth century and first decades of the seventeenth century, reference was made to the vocal recitation of Hebrew. Gioseffo Zarlino bravely broaches the subject in chapter 13 of his *Sopplimenti musicali* (1588).[42] As Don Harrán has shown, Zarlino is building on previous scholars' work. While staging the apparent lack of reason behind how Jewish ministers perform Scripture with cantillation or how Hebrew poetry works without standard feet, he appears fascinated by the difference he encounters in Hebrew rhetorical traditions. He does not get very far in discretely fitting Hebrew cantillation into the three modes of vocal recitation, that is, the grammatical, rhetorical, and musical. He remarks on the signs in Hebrew books marking musical accents which incorporate the grammatical. Yet the principal point which he wants to get across to composers is that the true accents – „i veri accenti" – have been lost and it is the responsibility of composers to find them. The Hebrew language, with its specific ways of conceiving and notating the rhetoric of vocal recitation, participates in this model. In other words, the search for lost forms of recitation around 1600 was not only Greek-centred.[43] This would be the starting point for aesthetic experimentation, or ‚new-early music'.[44]

***

In any investigation of monody, historicity and vocality loom particularly large. This holds true for the contributions to this volume. Given the somewhat unconventional nature of the undertaking which inspired these texts – a comparison of ‚monodies' from the Middle Ages and Barock – an alternative form of introduction to the collection can be made; for more detailed information on the individual contributions, reference can be made to the relevant abstracts. Four particular points stand out that bridge the two repertories and thus also the various offerings of the authors. First, ‚monody' in its essence was often considered historiographically as the ‚Other' of ‚polyphony'. The texts suggest that ‚monody' could often function as the ‚Other' of other monodies: John Haines carefully weighs up the power of incantation and song in his study on neglected vocal practices in the European Middle Ages; the pose between the improvisatory act of composing monody and finished monodic composition is staged in the works of Jean-Baptiste Lully as examined by Michael Klaper; and Tim Carter sees monody acting as a form of anti-improvisatory ‚counter-

[42] The relevant text is presented and translated in Don Harrán, *In Search of Harmony: Hebrew and Humanist Elements in Sixteenth-century Musical Thought*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler-Verlag 1988 (Musicological Studies and Documents 42), 3–23. There follows a series of analytical chapters on Hebrew poetry, 16th-century textbooks on Hebrew, and conceptions of rhetoric among Renaissance music theorists.

[43] This salient point was made over 20 years ago in a review of Harrán's book by Michael Fend in *Music & Letters* 72/3 (1991), 416–420.

[44] For a recent attempt at reconstruction of such new paradigms, see Catalina Vicens and the Reuchlin Project: https://www.ensembleservirantico.com/the-reuchlin-project (17.9.2017).

text' within the welter of unwritten traditions of vocal recitation spanning the end of sixteenth and beginning of seventeenth centuries. Second, vocality is integrated in different ways into the corporeal and corporate: for the women religious studied by Ulrike Hascher-Burger, the voice remained ‚plain' (planus) and not ‚split up' (fractio) and this vocal ideal was taken over by the organ; and Margaret Murata sees monody almost in terms of an anatomical predisposition, channelled prosodically and compositionally, and supported by a shared *tactus*. Third, instruments can provide the basis from which monody can arise, whether in terms of determining a harmonic system (reflected in medieval writings on music) and therefore shaping vocal gestures as Charles Atkinson lays out or as in Lully's depiction of the compositional process (Klaper). Fourth and finally, monody participates in cultural and social mobility, although the markers of social context can shift and the possibilities for social exchange are diverse: refrains and dance are not necessarily unambiguous in terms of social status and are open to change along with instrumental construction techniques as discussed by Marc Lewon; and Iain Fenlon astutely notes that the ‚cultural traffic' of monody moved in both directions with Ariosto being sung on the streets. These, then, represent an array of monodies from differing times and differing locations. They become supercharged and fruitful through the comparative process; a process which casts light on performing paradigms and illumines possible paths for future explorations.

EINSTIMMIGKEIT: CRADLE OF (WESTERN) MUSICAL CREATIVITY

by Charles M. Atkinson

When I first saw the title and description of the present symposium, I thought that in asking me to deliver a lecture on *Einstimmigkeit* to open it that Regula Rapp and the organizing committee had made a mistake. After all, my work has occupied itself primarily with the history of music theory in Antiquity and the Middle Ages and with the plainchant of the Western church. I did write the *New Grove* article on Romano Micheli,[1] a seventeenth-century Roman composer who boasted of his prowess in writing canons, and claimed that he was the inventor of *canoni sopra le vocali di più parole* – but that hardly qualifies me for talking on the topic „Monodies: Paradigms of Instrumentally Accompanied Solo-Song in the Middle Ages and Baroque." As I thought more about the invitation, however, I realized that what I might be able to do would be to provide a broader context or historical framework for the specific topic of the symposium itself, and it is that that this article proposes to do. As readers will discover, it draws upon some of my own earlier research, but benefits even more from the work of my friends Wulf Arlt and Margaret Switten. It will be a special pleasure to share their work in the present forum.

I should perhaps mention that I thought briefly about using the Greek equivalent of the English term „monophony" in the title for this paper, that is until I was reminded that μονοφωνία is the ancient Greek word describing the speech of a deaf person. I decided I'd best stay with the term I had been asked to talk about: *Einstimmigkeit* – „one-voicedness" – with its implications of a single melodic line performed either by a soloist or an ensemble.[2]

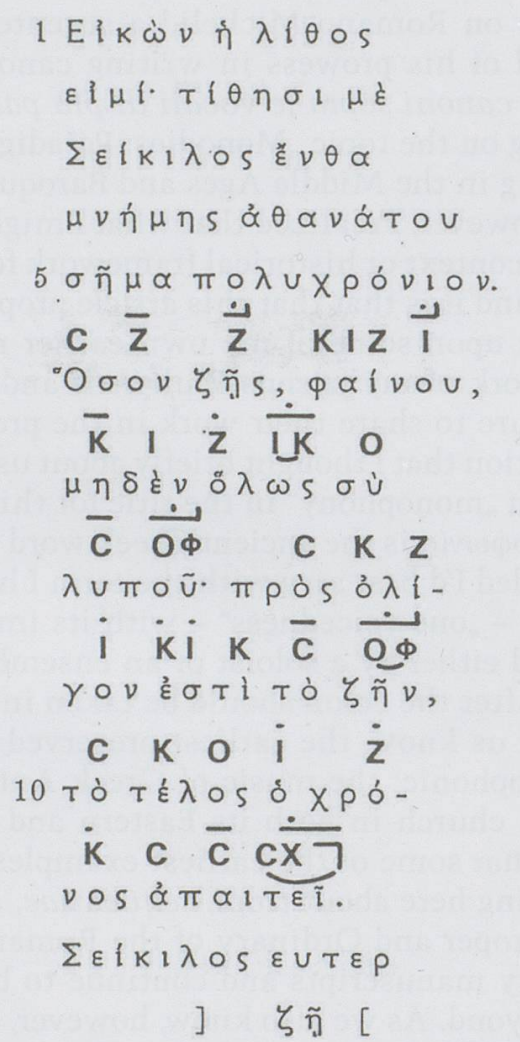
The part of my title after the colon should be taken in both literal and figurative senses. As all of us know, the earliest preserved examples of Western music are in fact monophonic: the music of Greek Antiquity and the plainchant of the Christian church in both its Eastern and Western branches. It is out of that „cradle" that some of the earliest examples of new music in the West arise. I am thinking here about *tropi*, *sequentiae*, and *versus*, as well as specific items of the Proper and Ordinary of the Roman Mass, that begin to appear in ninth-century manuscripts and continue to be cultivated into the twelfth century and beyond. As we also know, however, our earliest examples of polyphonic composition likewise appear in ninth-century manuscripts; here I refer specifically to the *Musica* and *Scolica enchiriadis*, two important works of music theory best known for their treatment of organum, but which have

[1] „Micheli, Romano", in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers; Washington, D.C.: Grove's Dictionaries of Music 1980; rev. ed., 2001, with additions by Noel O'Regan: vol. 16, 597–98.

[2] For convenience, however, I shall use the English term „monophony" during the further course of this article.

important implications for the history of monophony as well.[3] Tracing some of those implications will be a second strand in the argument of this paper. A third strand will be devoted to what I am calling „monophony in the age of polyphony," in which we shall look at the composition of new music in the domains of both sacred and secular monophony in the later Middle Ages. The final section will consider the state of monophony in the late twentieth and early twenty-first centuries. In it I shall represent the thesis that homophony remains a viable „cradle" for musical creativity even today.

Let us begin at the beginning (see Example 1)

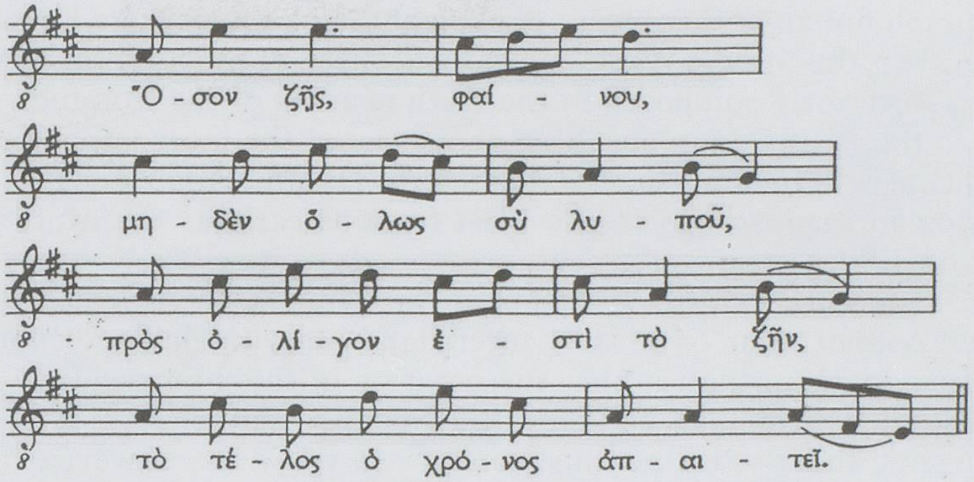


Ex. 1a: Seikilos epitaph: original notation (from Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik* [Nürnberg: Verlag Hans Carl 1970], 54).

[3] Hans Schmid (ed.), *Musica et Scolica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, Munich: Bayerische Akademie der Wissenschaften 1981 (Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission Bd. 3).

Ex. 1b: Seikilos epitaph: transcription (Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, 55).

Εἰκὼν ἡ λίθος εἰμί· τίθησι μὲ Σείκιλος ἔνθα
μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.



Σείκιλος Εὐτέρ(που)
ζῇ.

Example 1 is of course the Seikilos epitaph from the first century C.E., one of the biggest hits of ancient Greek music, at least as measured by the sales of Gregorio Paniagua's recording of it.[4] I present it as representative of ancient Greek music in several of its aspects. It is a monophonic piece with a careful setting to music of the prosodic accents of its text, leading to rhythmically and melodically balanced phrases that combine to form a pleasing whole. As one can see from Egert Pöhlmann's diplomatic transcription in Example 1, it is preserved in a practical form of musical notation that can be deciphered thanks to its having been presented in several treatises of music theory[5]; and it embodies the principles of that theory in such a way that we can determine not only the rhythms, but also the precise relationship of its pitches to each other because they are situated on a tone system that results from the specific

[4] Atrium Musicae de Madrid, dir. by Gregorio Paniagua, *Musique de la Grèce antique*, France: Harmonia Mundi, HM 90.1015, p1979.

[5] Principally the treatises of Gaudentius and Alypius, which may be found in Karl von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig: Teubner 1895/Hildesheim: Olms 1962: Γαυδεντίου Ἁρμονικη εἰσαγωγή, 327–55, and Ἀλυπίου εἰσαγωγη μουσική, 367–406.

tuning of the lyre that might have been used to accompany it.[6] Moreover, we can classify it as a member of that system of tuning, or *tonoi*, as a composition in the Iastian *tonos*.[7] Although it would take some time for these principles to precipitate into musical practice in the Latin west, the areas of notation, tuning, and melodic classification would prove seminal for the development of Western music.

As far as we can determine from the documentary evidence, neither the Seikilos epitaph nor any other pieces of ancient Greek music were known to the Latin West in the Middle Ages. A beautiful piece of music from Byzantium, however, apparently composed in the sixth century of the Common Era, was known to the Latins. I am speaking about one of the most famous examples of Byzantine liturgical music, the Akathistos Hymn, which survives in Latin translation in manuscripts in the West from as early as the ninth century. (see Figure 1.)[8]

Figure 1 presents the Greek version of the hymn in the thirteenth-century Psaltikon Ashburnham 64 in the Laurenzian library in Florence. Noteworthy here, among other things, is that the notation of this hymn clearly does not follow the same principles as that of the Seikolos epitaph.[9]

By the time this Byzantine music arrived in the West, however, the music of another branch of Christendom, transmitted from Rome, had already made its way to regions north of the Alps. This music, the so-called *Cantilena Romana*, had been transmitted to Francia beginning in the mid-eighth century.

[6] As we shall discover in the examples below, this tone-system, usually referred to in English as the Greater Perfect System, became the scalar matrix for Western music during the course of the early Middle Ages. I have attempted to sketch the process by which this took place in my book *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*, New York and Oxford, UK: Oxford University Press 2009 (American Musicological Society Studies in Music).

[7] Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg: Verlag Hans Carl 1970 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft Bd. 31), 56–57, available in English as *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press 2001. Compare the notation here with that for the Iastian τόνος in Alypius (von Jan, *Musici scriptores Graeci*, see n. 5), I: Notarum omnium tabula auctore Alypio.

[8] On the Akathistos Hymn see, in particular, Michel Huglo, „L'ancienne version latine de l'‚Hymne acathiste'", in: *Le muséon* 64 (1951), 27–61, and *The Akathistos Hymn*, introduced and transcribed by Egon Wellesz, *Monumenta musicae Byzantinae*, Copenhagen: Munksgaard 1957 (Transcripta 9).

[9] An excellent introduction to the Middle Byzantine notation used in this hymn may be found in Max Haas, *Byzantinische und slavische Notationen*, vol. 2 of *Die Einstimmige Musik des Mittelalters*, ed. Wulf Arlt, Köln: Arno Volk-Verlag/Hans Gerig 1979. H.J.W. Tillyard's *Handbook of the Middle Byzantine musical notation*, Monumenta musicae Byzantinae. Subsidia 1, pt. 1, Copenhagen: Levin & Munksgaard 1935, has now been updated by Christian Troelsgård: *Byzantine Neumes: a New Introduction to the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press 2011.

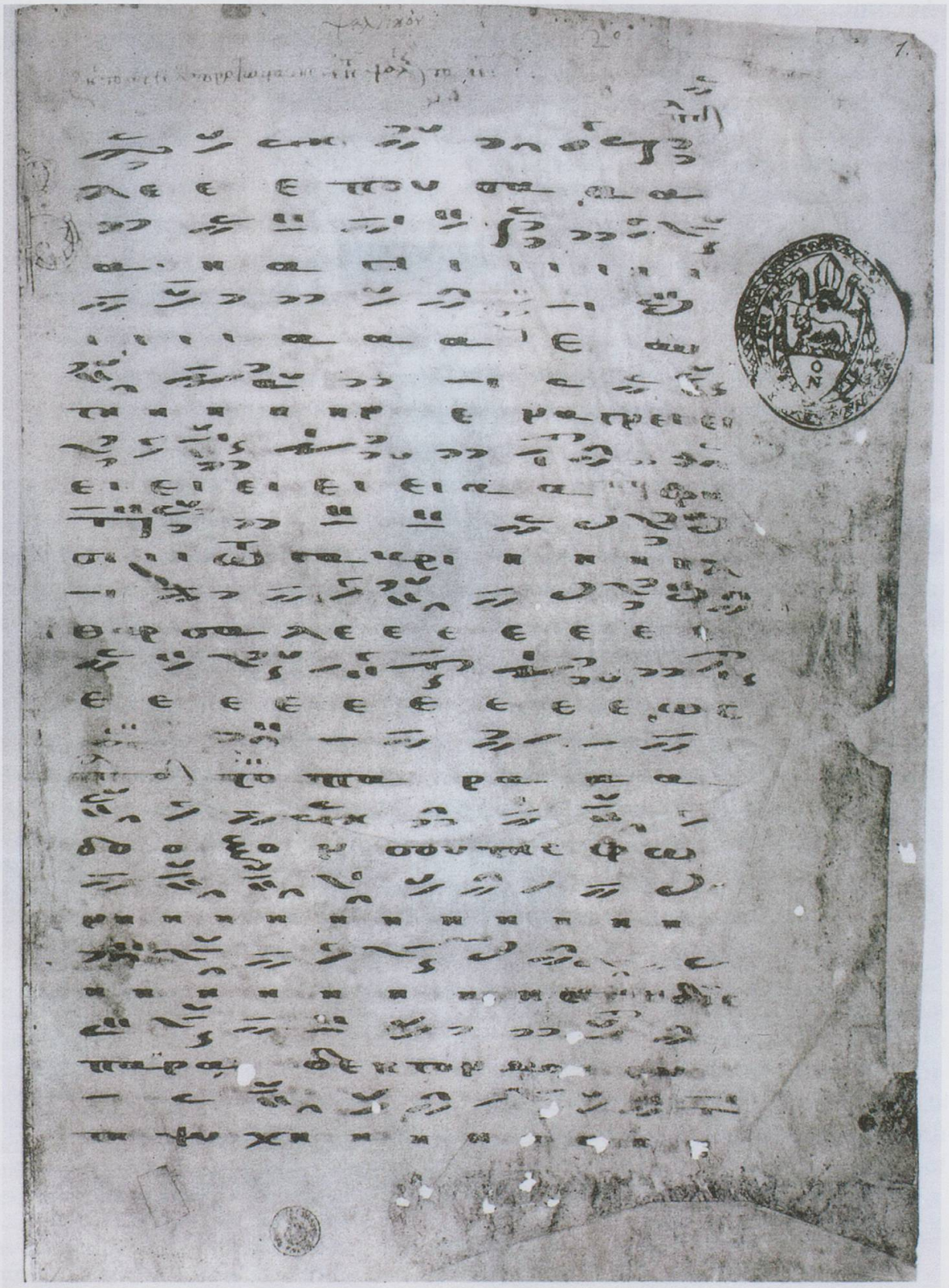


Fig 1: Ἀκάθιστος ὕμνος. Firenza, Biblioteca Medicea Laurenziana, MS. Ashburnham 64, fol. 1 (reproduced from *Contacarium Ashburnhamense: Codex Bibliothecae Laurentianae Ashburnhamensis*, ed. Carsten Høeg, Monumenta musicae Byzantinae 4 (Copenhagen: E. Munksgaard 1956).

According to a text copied at the beginning of several manuscripts of the Gradual, this music had been established by Pope Gregory the Great. In the words of the version in the Monza Gradual, dating to the end of the eighth century, that text reads as follows:

Gregorius presul meritis et nomine dignus
unde genus ducit, summum conscendit honorem;
qui renovans MONUMENTA PATRUMQUE PRIORUM
TUM CONPOSUIT HUNC LIBELLUM MUSICAE ARTIS
SCOLAE CANTORUM IN NOMINE DEI SUMMI.[10]
(Bishop Gregory, worthy by his merits and by the name
from which his lineage leads, ascended to the highest office;
And who, renewing the monuments of the early Fathers.
then put together this little book of the musical art
for the Schola Cantorum in the name of God the Highest.)

Despite the authority claimed for it in these hexameters, though, the chant contained in „this little book" and others like it soon began receiving embellishments composed by Frankish singers, embellishments consisting of new melodies, texts, or both together, and called variously *tropi, sequentiae, laudes* and *versus*, items that start to make their appearance in the Frankish kingdom already in the ninth century.[11] I should like to focus here on tropes as newly composed texts with music embellishing an established liturgical chant.[12]

Until quite recently the received opinion concerning the relationship of tropes to their base chants was that the two were organically related to each other via shared mode, melodic ductus, and relationships of text to music. In his 1967 article „The Troping Hypothesis," however, Richard Crocker underscored the „otherness" of tropes, pointing out that many trope texts are cast in hexameters or other poetic meters, and had melodic shapes that resembled other tropes more than they resembled their base chants.[13] In that same article, though, Crocker postulated that some classes of Ordinary tropes, such

[10] Monza, Tesoro del Duomo, folios 2r/v. Text from René-Jean Hesbert, *Antiphonale Missarum sextuplex*, Brussels: Vromant 1935.

[11] The earliest documentary evidence of the practice of troping appears to be a passage in the Canon of the Synod of Meaux (845 C.E.) proscribing the performance of tropes to the Gloria in excelsis and proses to the Alleluia. See Gabriel Silagi's „Vorwort" to the volume *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des ‚Corpus Troporum' in München (1983) und Canterbury (1984)*, München: Arbeo-Gesellschaft 1985 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung), VII–VIII. For a consideration of this passage, see Andreas Haug, „Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz", in: *Festschrift Ulrich Siegele: zum 60. Geburtstag*, ed. Rudolf Faber [et al.], Kassel: Bärenreiter 1991, 9–19.

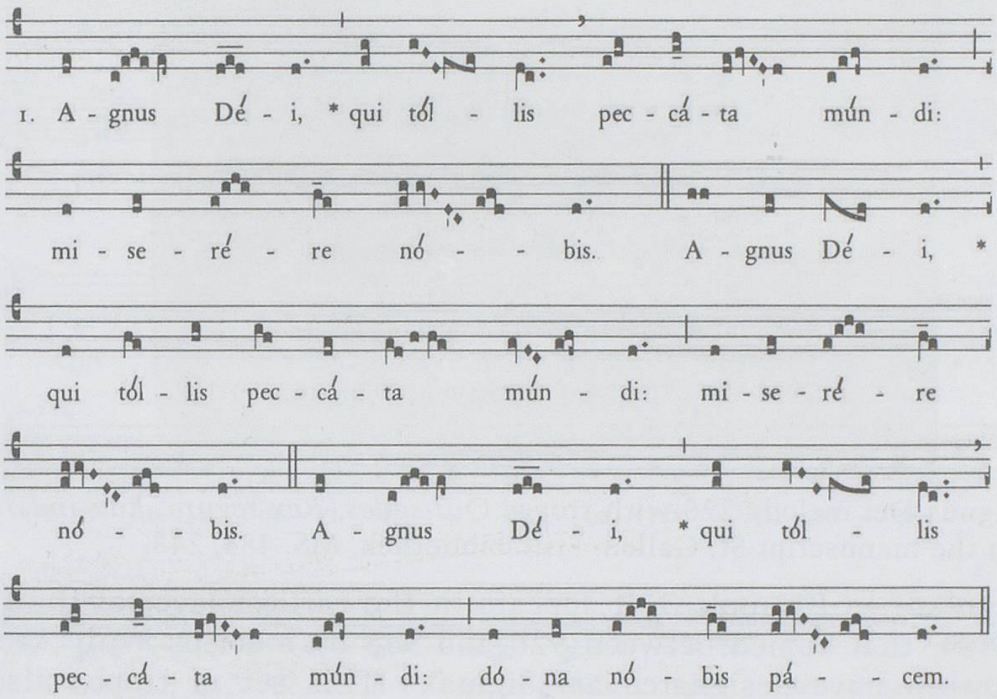
[12] ‚Logogène' as opposed to ‚mélogène', to use terminology introduced by Ingmar Milveden, as cited by Olof Marcusson and adopted by Michel Huglo. See Marcusson, *Corpus Troporum II: Prosules de la messe, 1. Tropes de l'Alleluia*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1976 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia 22), 8, n. 5; and Huglo, „Aux origins des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introit", in: *Revue de musicologie* 64 (1978), 5–54, esp. 7.

[13] Published in *MQ* 52/2 (1967), 183–203, see esp. 190.

as those of the Agnus Dei, were probably being composed at the same time as their base chants and therefore, one might legitimately assume, were in the same musical style.[14]

My own study of the early history of the Agnus Dei and its tropes came to a different conclusion regarding Crocker's postulate as to the historical relationship of the Agnus Dei to its tropes, but in doing so it actually supported his primary thesis that tropes are **new** musical compositions that contrast with their base chants in several ways. See Example 2.

Melody 226 as it appears in the *Graduale Romanum**



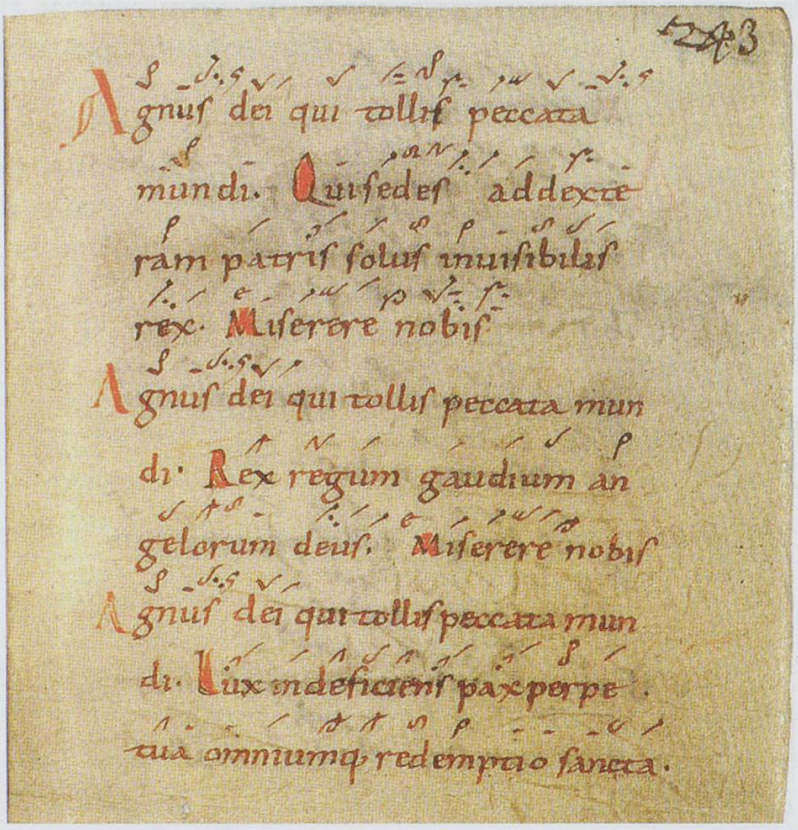
* *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae* ... (Tournai, 1961), pp. 10*–11*

Ex. 2: Agnus Dei melody 226 as it appears in the *Graduale Romanum* (*In Festis Solemnibus I*).

Example 2 presents the Solesmes version of what I believe to be the oldest Agnus Dei melody, melody 226 in Martin Schildbach's catalog.[15] It appears in all of the earliest manuscripts containing neumed settings of the chant, beginning in the second quarter of the tenth century. Typical for the Agnus Dei, as Crocker had pointed out, is that this Agnus Dei melody appears together with various sets of tropes in tenth-century manuscripts. The most widespread of these is the set *Qui sedes, Rex regum, Lux indeficiens* (see Example 3).

[14] Crocker, „The Troping Hypothesis" (see n. 13), 193–94.

[15] Martin Schildbach, *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Erlangen: Josef Hogl 1967. My own thesis as to the date of this melody may be found in my article „The Earliest Agnus Dei Melody and Its Tropes", in: *JAMS* 30/1 (1977), 1–19.



Ex. 3: Agnus Dei melody 226 with tropes *Qui sedes, Rex regum, Lux indeficiens* in the manuscript St. Gallen, Stiftsbibliothek, MS. 484, 243.

As one can see in Example 3, it appears in the earliest layer of the troper St. Gall 484, that copied between 926 and 948 by a scribe Wulf Arlt and Susan Rankin have designated as „Sigma".[16] This set of tropes also appears in the earliest trope manuscripts in the West-Frankish region, beginning with the manuscript Paris, BnF, lat. 1240, copied at about the same time as St. Gall 484.[17] I have chosen to present the West-Frankish version in a slightly later setting, that in Paris, BnF, lat. 1118, copied in Auch or Aurillac in the late tenth or early eleventh century (see Example 4).[18]

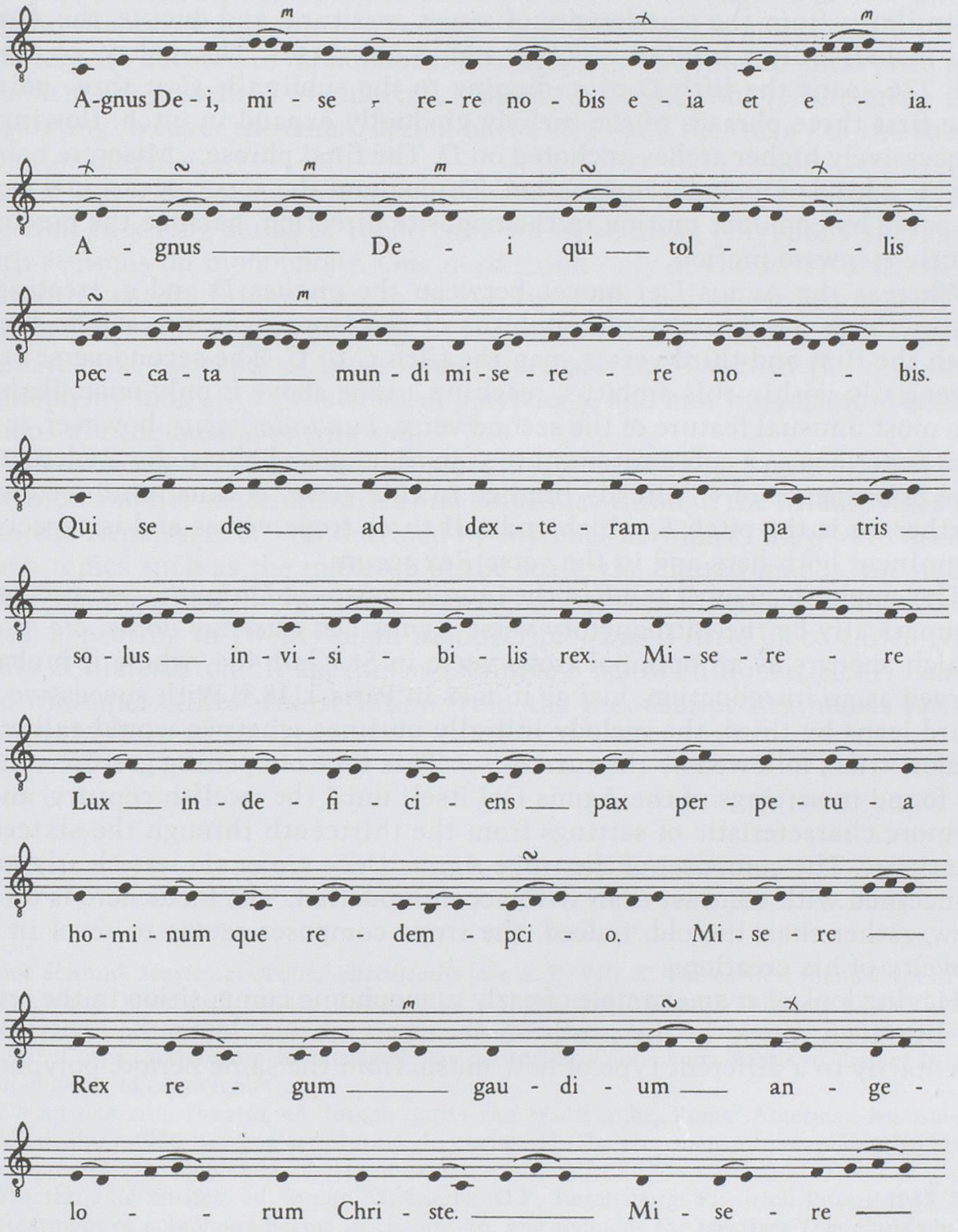
[16] Wulf Arlt and Susan Rankin, *Stiftsbibliothek Sankt Gallen Codices 484 und 381*, Winterthur & Zürich: Amadeus c1996, vol. 1, 15–18, 213.

[17] Arlt and Rankin, *Stiftsbibliothek* (see n. 16). This was the dating given by Bernhard Bischoff to the Corpus Troporum team in 1974. See Ritva Jonsson [Jacobsson], *Corpus Troporum I: Tropes du propre de la messe I: Cycle de Noël*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1975 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia 21), 48. For more recent bibliography on this MS see Gunilla Iversen, *Corpus Troporum VII: Tropes de l'ordinaire de la messe: Tropes du Sanctus*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1990 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensia 34), 55.

[18] For recent bibliography on this MS see Gunilla Iversen, *Corpus Troporum VII*, 55.

Melody 226 with added tropes after Paris, Bibl. Nat., f. lat. MS 1118, fol. 16–16v

℔ = liquescent neume ~ = quilisma m = oriscus



Ex. 4: Agnus Dei melody 226 with added tropes (Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1118, fol. 16–16v).

Upon initial perusal, one might say that the Agnus Dei and its associated verses resemble each other. The style of both the Agnus Dei and its embellishments can, for example, be described as „neumatic." But even this adjective

does not apply equally well to both. Here, as in other troped settings from the tenth century, Agnus Dei melodies tend to be more melismatic than their embellishing verses.[19]

Similarly, from the standpoints of range, tessitura, and ductus, the Agnus Dei melody differs from those of its additional verses. The melody of Agnus Dei 226 spans the fifth *D* to *a*, dipping to the subfinalis *C* at three points. The first three phrases of the melody gradually expand in pitch, flowing in successively higher arches anchored on *D*. The final phrase, „Miserere nobis„ effects a kind of melodic summation. Throughout the verse, occasional leaps, prepared by conjunct motion in the opposite direction, balance the predominantly stepwise motion.

Whereas the Agnus Dei moves between the pitches *D* and *a*, treating *C* distinctly as a subfinalis, the ambitus of the trope verses is a tone lower. Both the first and third verses span the fifth *C* to *G*. The second verse stays essentially within this ambitus, reaching a tone above it only once. Perhaps the most unusual feature of the second verse, *Lux indeficiens*, however, is a *B* that functions as a subsemitonum to *C* in the musical phrase for „redemptio". The prominence of *C*, already implied in this verse, is thus reinforced even further, as is the pitch *E*, which ends all three trope verses and is especially prominent both here and in the verse *Rex regum*.

The emphasis upon *C* and *E* in the interior verses of *Qui sedes* is anticipated dramatically by the introductory verse *Agnus Dei miserere nobis, eia et eia*, which appears as an optional trope verse in St. Gall 484, where it probably served as an introduction, just as it does in Paris 1118.[20] With successive upward leaps by third, the melody initially outlines what we would call a „C-major" triad, followed by the turn *a-b-a*. This type of opening gesture cannot be found in settings of the Agnus Dei itself until the twelfth century, and it is more characteristic of settings from the thirteenth through the sixteenth centuries. The composer of the trope *Agnus Dei – eia et eia* was clearly more concerned with contrast than with accommodation. The focus here is on the new, rather than the old; indeed, the trope composer seems to revel in the novelty of his creation.

Having looked at an example of early monophonic composition in the realm of liturgical music in the ninth and tenth centuries, let us now turn momentarily to a different type of new music from the same period: polyphony.

[19] See Atkinson, „The Earliest Agnus Dei Melody and Its Tropes", (see n. 15), 17.

[20] St. Gall 484, page 244. A facsimile may be found in Arlt and Rankin, *Stiftsbibliothek* vol. II, *Codex Sangallensis 484* or at the e-codices project http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0484/244/0/Sequence-567 (20.04.2015). The fact that this verse is found in the earliest sources for tropes in both East and West Frankish regions suggests strongly that it, like the trope set *Qui sedes*, belongs to earliest layer of troping, probably dating at least to the early ninth century, before the Treaty of Verdun in 843. On this, see Michel Huglo, „Division de la tradition monodique en deux groupes ‚est' et ‚ouest'", in: *RdM* 85 (1999), 5–28.

As mentioned above, our earliest witness to the practice of *Mehrstimmigkeit* in the West is the *Musica enchiriadis*, a work of music theory dating from the mid-ninth century, according to Hans Schmid.[21] Although it is best known for the theory of organum it presents in its last ten chapters, its first eight chapters are devoted to monophony. It is here that the fundamental principles of music are presented to students, starting with the tone (*phthongus*), then expanding to cover the construction of the scale and the theory of the church tones or modes.

What interests me in the present context is that the *Musica enchiriadis* is the first in a long series of theoretical works treating polyphony that begin with sections on monophony. One need think only of Guido d'Arezzo in the eleventh century,[22] John Cotton in the twelfth,[23] Jerome of Moravia in the thirteenth,[24] and Jacques de Liège in the fourteenth.[25] In works such as these, fundamental concepts of music theory are presented within the context of monophony long after the advent of polyphony, and new monophonic compositions are the means to this end.

I am thinking here of the tradition of didactic verses that begins in the works of Guido and his contemporaries and continues through the Middle Ages and into the Renaissance.[26] As outlined by Michael Bernhard, they were used to teach topics such as the make-up of the scale, the church modes, the names of the neumes, and the intervals. Indeed, one of the „hit tunes" of the Middle Ages, appearing in twenty-eight manuscripts, was a little piece called „Diapente et diatessaron." It appears as Example 5 below in Robert-Henri Bautier and Monique Gilles' transcription from the manuscript Reginensis latinus 577 in the Vatican Library.

[21] See Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis* (see n. 3), VIII–X. The earliest manuscript of the *Musica* is Düsseldorf, Landes- und Stadtbibliothek, Hs. H3 (from Werden), ‚s. IX ex'.

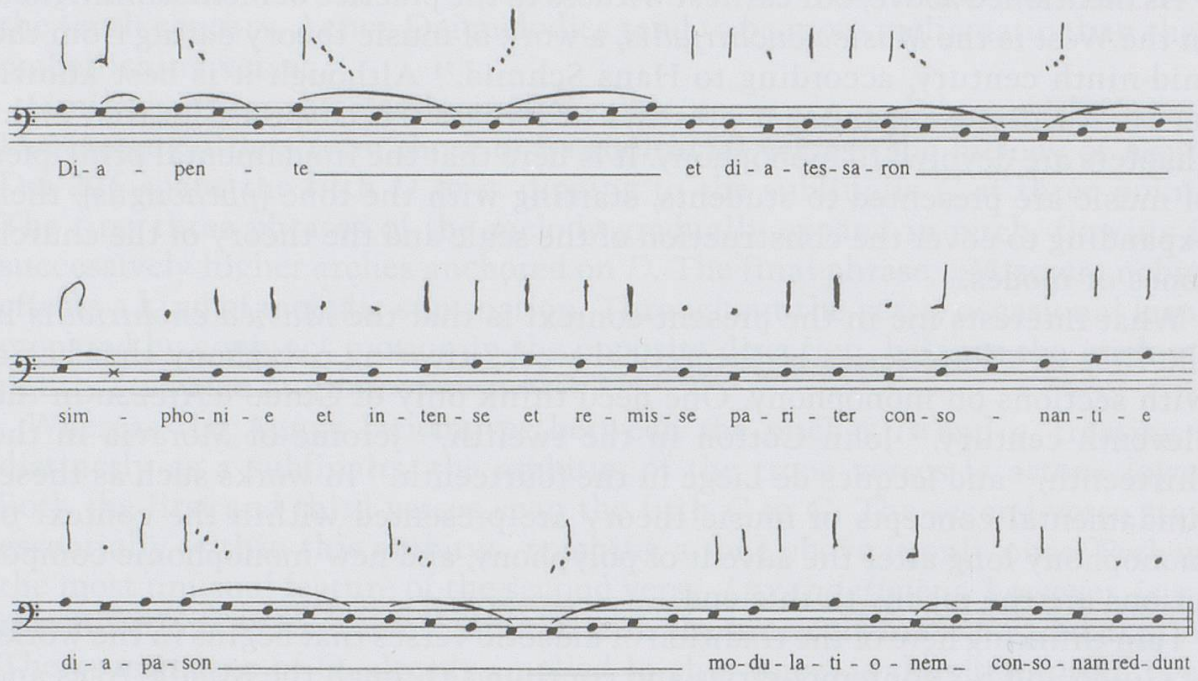
[22] *Micrologus*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Nijmegen: American Institute of Musicology 1955 (Corpus scriptorum de musica 4). The treatment of polyphony begins in chapter 18, „De diaphonia, id est organo".

[23] *De musica cum tonario*, ed. Joseph Smits van Waesberghe, Rome: American Institute of Musicology 1950 (Corpus scriptorum de musica 1). The treatment of polyphony begins in chapter 23, „De diaphonia, id est organo."

[24] *Tractatus de musica*, ed. Simon M. Cserba, O.P., Regensburg: Friedrich Pustet 1935. The treatment of polyphony begins in chapter 26, and includes the treatises *Discantus positio vulgaris*, the *De musica mensurabili positio* of Johannes de Garlandia, *Ars cantus mensurabilis* of Franco of Cologne, and the *Musica mensurabilis* of Petrus Picardus.

[25] *Speculum musicae*, ed. Roger Bragard, *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, Rome: American Institute of Musicology 1955–68 (Corpus scriptorum de musica 3). The treatment of polyphony takes place in the seventh book.

[26] See, Michael Bernhard, „Didaktische Verse zur Musiktheorie des Mittelalters", in: *IMS Study Group Cantus Planus: Papers Read at the Third Meeting,Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. by László Dobszay et al., Budapest: Hungarian Academy of Sciences 1990, 227–36.



Ex. 5: *Diapente et diatessaron.* Transcription by Robert-Henri Bautier and Monique Gilles in *Odorannus de Sens, Opera omnia* (Paris: Éditions du C.N.R.S. 1972), 225.

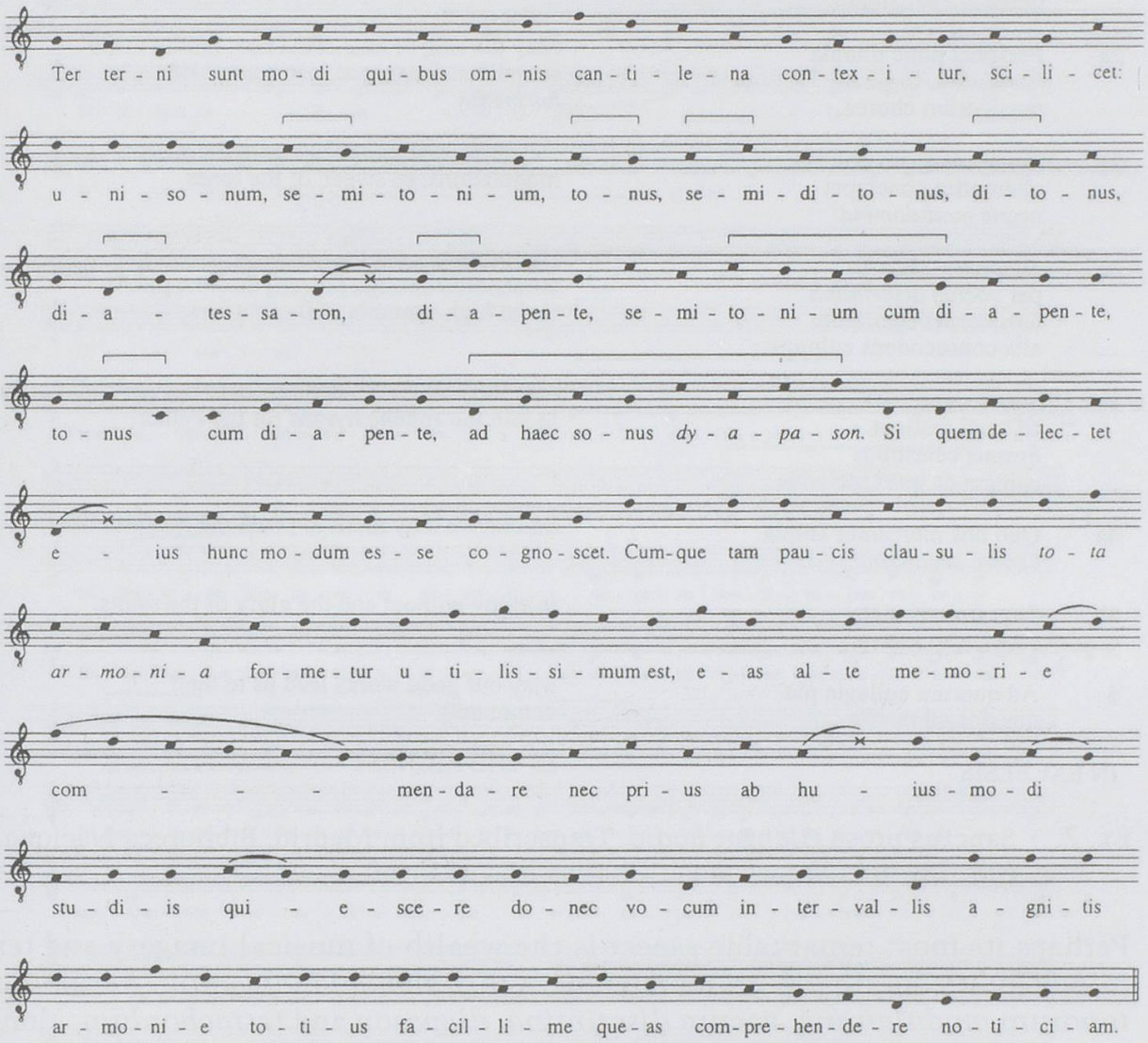
It reads, in translation: „The symphonies diapente and diatessaron together, both ascending and descending, render the harmonious modulation of the diapason consonance." The melody to which these words are set does indeed render the intervals in the simplest, most vivid way possible. At the same time, because of – or perhaps in spite of – the direct correspondence of text to music that it displays, it is actually fun to sing.

The same cannot be said of one of the more elaborate of these verses, *Ter terni sunt modi*, perhaps written by Wilhelm of Hirsau, which appears as Example 6 below.[27]

After introducing the topic in the first line – „Three times three are the intervals of which all chant is woven" – the author proceeds to catalogue the nine intervals, illustrating each with appropriate gestures in the melody. I have bracketed them in the example. That this was an „artificial" melody, and one not entirely satisfying from an aesthetic standpoint, was sensed by Jerome of Moravia in the late thirteenth century. He cites *Ter terni sunt modi*

[27] On the question of the authorship of this piece, see Michel Huglo, *Les tonaires: inventaire, analyse, comparaison*, Paris: Société française de musicologie 1971 (Société française de musicology, Publications; 3. sér., t. 2), 281–2; and Hans Oesch, *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Bern: Haupt 1961 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Ser. 2, vol. 9), 138 and 210.

as an example of his „turpis gradus" (ugly category) of musical composition because it exceeds the limits of the church modes and uses all the intervals indifferently.[28]



Ex. 6: *Ter terni sunt modi.* Transcribed from Rochester, NY, Sibley Music Library, Acc. 149 667, fol. 92v.

Ter terni sunt modi notwithstanding, there are at least a few examples of music composed in the later Middle Ages that show that the principles of music theory, the *ars musica*, could make their way more pleasingly into the repertoire of performed music, the *ars cantica*. One such example is a twelfth-century prose to the Sanctus, *Clangat hodie*, whose text appears in Example 7 below.

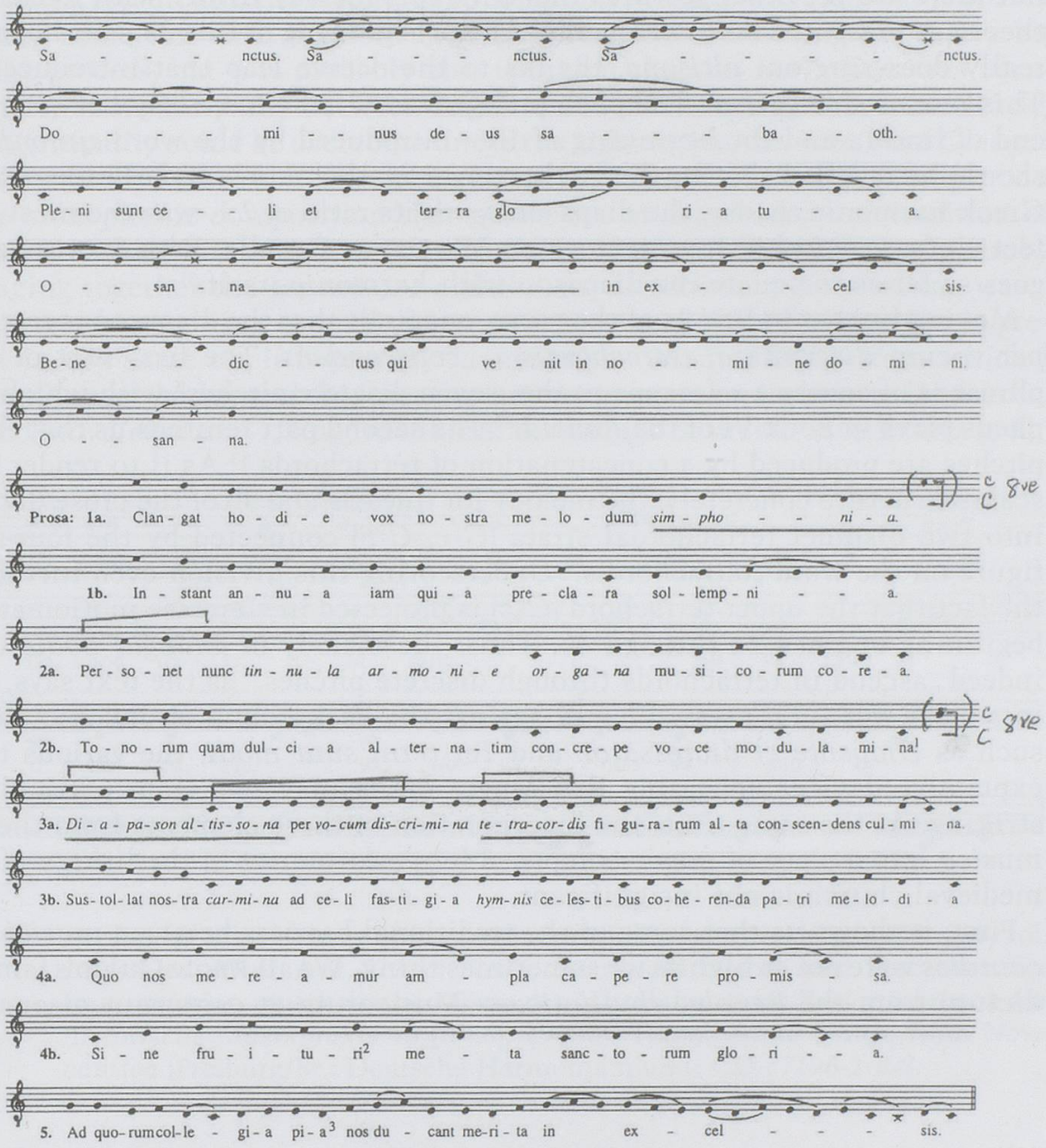
[28] Cserba, *Tractatus* (see n. 24), 179.

1a	Clangat hodie vox nostra melodum *simphonia*,	May our voice sound out today in a concord of melodies,
1b	Instant annua iam quia praeclara sollemnia.	for the brilliant annual feast is now here.
2a	Personet nunc tinnula *harmoniae organa* musicorum chorea.	May the ring of musicians now loudly make sound the clangorous instruments of *harmonia*
2b	*Tonorum* quam dulcia alternatim concrepet necne *modulamina*!	and in alternation make resound the modulations, so sweet, of the tones.
3a	*Diapason* altisona per *vocum discrimina* *tetracordis* figurarum alta conscendens culmina,	High-sounding at the octave, ascending in tetrachords through [seven] discrete pitches to the high summits of its contours,
3b	Substollat nostra *carmina* ad caeli fastigia, *hymnis* celestibus coherenda patri melodia,	may the melody lift our verses to heaven's pinnacles to join the angelic hymns for the Father,
4a	Quo nos mereamur ampla capere promissa,	So that we may merit to reach the rich promises,
4b	Sine fruituri meta sanctorum gloria,	to enjoy without end the glory of the saints.
5	Ad quorum collegia pia nos ducant merita	May our good works lead us to their community
IN EXCELSIS		IN THE HIGHEST

Ex. 7: Sanctus prose *Clangat hodie*. Transcribed from Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 289, fol. 95r–v (transl: Charles M. Atkinson).

Perhaps its most remarkable aspect is the wealth of musical imagery and terminology it contains. With its references to *simphonia, organum, harmonia, tonorum modulamina, vocum discrimina, diapason* and *tetrachordum*, along with the more common *carmina* and *hymnus*, it stands almost alone in the Sanctus repertoire. Indeed, I know of no other Sanctus prose that makes such extensive and purposive use of technical musical terms.

Clangat hodie first appears in manuscripts from the eleventh century connected with a Sanctus melody in the *D* mode. In the twelfth century, however, it begins to appear with a new melody based on *C*. One can see this in Example 8, which presents the setting of *Clangat hodie* in Madrid, Biblioteca Nacional 289, a twelfth-century Norman/Sicilian manuscript probably copied at the Capella Palatina in Palermo. This setting is typical of the appearance of *Clangat hodie* in manuscripts from central and northern France and from England.



1 MS: concrepet voce modulamine

Ex. 8: Sanctus prose *Clangat hodie*. Transcribed from Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 289, fol. 95r–v.

The *C* mode – or more accurately, the *C* scale – to which the text has now been set had first been discussed theoretically in the *Scolica enchiriadis* and in the *De harmonica institutione* of Hucbald, in both cases being identified with instruments.[29] One cannot help but wonder whether there is any connection here with the *tinnula armonie organa* mentioned in line 2a of the prose.

[29] See Hans Schmid, *Musica et Scolica enchiriadis* (see n. 3), 146–47, and Yves Chartier (ed.), *L'Œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les Compositions et le traité de musique*, Montreal: Éditions Bellarmin 1995 (Cahiers d'études médiévales: Cahier spécial no. 5), 166.

But there are yet other gestures that link this melody firmly with harmonic theory as presented on instruments: At the beginning of line 3a, the diapason really does ring out *altisona*, thanks to the octave leap that introduces it. This remarkable gesture had been prefigured by the octave leap between the end of line 1a and the beginning of 1b – introduced by the word *sinfonia*. It should be recalled that in the Pythagorean mathematics underlying ancient Greek harmonic theory, the diapason, with its ratio of 2:1, was the most perfect *sinfonia*.[30] In his commentary on Martianus Capella, John Scottus even goes so far as to equate the diapason with *harmonia* itself.[31]

Moving further in line 3a of the prose, one finds that the diapason is reached *per vocum discrimina, tetrachordis ... conscendens*. The first part of this phrase is of course a reference to the „seven discrete pitches" with which Orpheus plays in Book VI of the *Aeneid*.[32] The second part reminds us that these pitches are produced by a concatenation of tetrachords.[33] As if to render this scalar structure concretely, the melody for lines 3a and 3b of the prose divides into two disjunct tetrachordal strata (*G-c, C-F*) connected by the four-note figure on the word „tetrachordis." Underscoring this division even further is the fact that the upper tetrachord (*G-c*) is projected in stepwise motion at the beginning of lines 2a through 3b. Thus, the melody of *Clangat hodie* does indeed „ascend in tetrachords through discrete pitches," as the text says, and in a clear, yet subtle way. Viewed against the background of didactic pieces such as *Diapente et diatessaron* and *Ter terni sunt modi*, the various text-expressive devices appearing in *Clangat hodie* may not seem particularly striking. At the same time, the incorporation of these elements from the *ars musica* into a piece of music composed for performance in the liturgy of the medieval church is not insignificant.

First, it shows us that some of the traditional barriers between *musici* and *cantores* were not as high as we sometimes think. We all know Guido's famous dictum from the *Regulae rhythmicae:* „Musicorum et cantorum magna est

[30] Cf. Boethius, *De institutione musica*, I:32, ed. Gottfried Friedlein, *Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica, libri duo; De institutione musica libri quinque*, Leipzig 1867; repr., Frankfurt: Minerva 1966, 222.

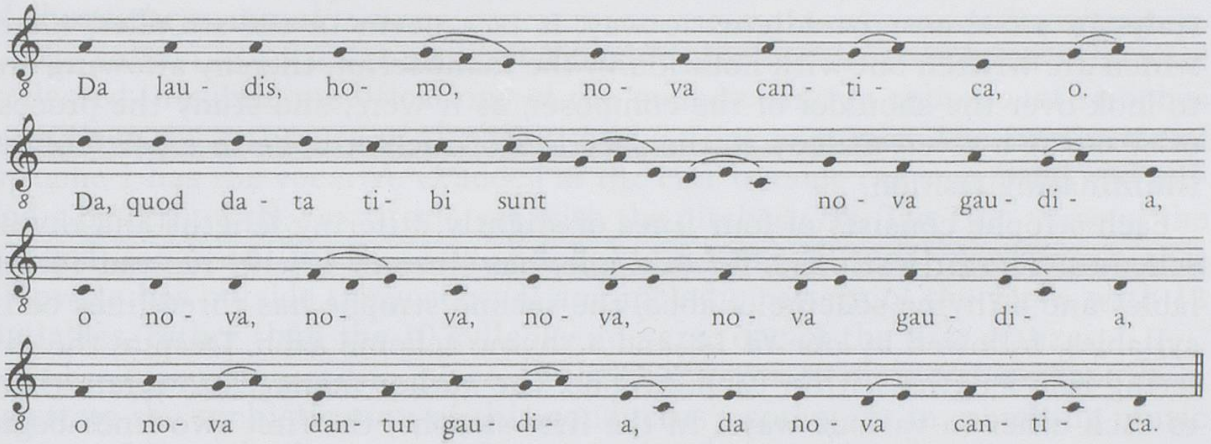
[31] See *Iohannis Scotti Annotationes in Marcianum* ed. Cora Lutz, Cambridge, Mass.: Medieval Academy of America 1939. In commenting on the lemma 10, 22 [11]: MIRA SPECTACULA FORTUNARUM, John states: „si extremi soni sibi invicem ex dupla proportione iungantur, ut sunt duo ad unum *diapason armoniam*, quae in simplicibus *simphoniis* maxima est effitiunt' (my italics). („If distant sounds are joined together with each other by a duple proportion, so that they are two to one, they effect the *diapason harmony*, which is the greatest among the simple *symphoniae* [consonances].")

[32] *Aeneid*, Book 6, lines 645–6: Nec non Threïcius longa cum veste sacerdos / obloquitur numeris septem discrimina vocum („Likewise the Thracian priest [Orpheus], in a long garment, joins the seven discrete pitches [of the lyre] to the measures [of the songs and dances]").

[33] The ancient Greek Greater Perfect System, transmitted to the medieval Latin West by Boethius, consists of two pairs of conjunct tetrachords separated in the middle by a point of disjunction.

distantia, isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica."[34] Guido was probably having some fun with his colleagues and readers, overstating his case a bit in the process, but it is probably also true that then, as now, there was occasionally some antipathy between scholars and performers. But just as clearly, such antipathy could be overcome under the right circumstances. And *Clangat hodie* provided just such a set of circumstances. It is a striking example of a new monophonic composition that grows out of the theoretical tradition of didactic verses, but which serves the needs of the medieval liturgy, thereby bringing together the *ars musica* and the *ars cantica* in a most telling way.

Yet another striking example of new composition of a different type is present in the same twelfth-century manuscript – Madrid 289 – from which I drew *Clangat hodie*, and this piece wears its newness on its sleeve: *Da laudis, homo, nova cantica* – „Sing, mankind, new songs of praise" (see Example 9).



Ex. 9: *Da laudis, homo, nova cantica*. Madrid, Biblioteca Nacional, MS. 289, fol. 141r–v (ed. Wulf Arlt, „*Nova cantica*: Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 10 [1986], 29–30). Transl. Anne Smith, from *Nova cantica* (Freiburg/Br.: Deutsche Harmonia mundi CD 77196-2-Rc).

[34] From Guido d'Arezzo, „*Regulae rythmicae*", ed. in Martin Gerbert (ed.), *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien: Typis S. Blasiensis 1784; repr., Milan: Bollettino bibliografico musicale 1931: vol. 2, 25, and Dolores Pesce, ed. and transl., *Guido D'Arezzo's „Regule rithmice", „Prologus in antiphonarium"*, and *„Epistola ad michahelem": A Critical Text and Translation with an Introduction, Annotations, Indices, and New Manuscript Inventories*, Ottawa: Institute of Mediaeval Music 1999 (Wissenschaftliche Abhandlungen/ Musicological Studies 73), 330, ll. 8–9. My free translation: „From musicians down to singers, how great the distance is! The latter sing, the former know about what music's nature is."

For many good reasons, Wulf Arlt uses it to introduce his discussion of „das neue Lied" in his article „*Nova cantica*: Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters" in volume 10 of the *Basler Jahrbuch* (1986),[35] and I can do no better than base my words on his in the following discussion.

Using Wolfram von den Steinen's work as his starting point,[36] Arlt points out that a new type of song arises in various linguistic regions of Europe in the early twelfth century, one whose exemplars are poetic, frequently with rhyme, and with melodies conceived specifically for each text – i.e., not based on contrafacture.[37] As a consequence of this, the melody can relate to the text in new ways, setting its own accents, as it were, through melodic correspondences, overall design, and the underscoring of specific aspects of syntax, word-play, and even individual expression.

The conductus *Da laudis, homo, nova cantica* exemplifies several of these traits in an almost paradigmatic way. It is a poem in six strophes, all of which are written out with notation in the manuscript, thereby allowing one to look over the shoulder of the composer, as it were, and study the process of adapting a given melody to the specifics of each strophe in a particularly illuminating fashion.

Each strophe consists of four lines of slightly differing lengths and rhyme schemes. The first strophe, for example, has lines of 10, 12, 12, and 14 syllables and a rhyme scheme of abba; the second strophe has three lines of 12 syllables, followed by one of 14, and a rhyme scheme aabb. Despite the differing line lengths within each strophe, the author manages to relate them to each other in various ways. In the first strophe, the first two lines begin with imperatives, with the second providing the reason behind the first: „Sing, mankind, new songs of praise; Sing because new joys have been given to you." Even though they are of different lengths and metric structures – the first iambic, the second trochaic – both finish with the same accent pattern: *nova cantica, nova gaudia*. The second pair of lines serves to give voice to the mandate articulated in the first two, with the line endings inverted: *nova gaudia, nova cantica*.

Corresponding to the division of the text, the melody divides into two parts, which differ in their tessitura, tonal orientation, and structure. Each pair of lines ends with the same melodic phrase, albeit with an „*o*" added to

[35] Wulf Arlt, „*Nova cantica*: Grundsätzliches und Spezielles zur Interpretation musikalischer Texte des Mittelalters", in: *BJbHM* 10 (1986), 13–62. Arlt's discussion of *Da laudis* may be found on pages 28–31 of the article.

[36] „Das neue Lied," in: *Der Kosmos des Mittelalters: Von Karl dem Großen zu Bernhard von Clairvaux*, Bern/München: Francke 1959, 231–252, in particular 239ff., 381–84.

[37] Arlt, „*Nova cantica*", 26–7.

the first line. The chiasm of the verse endings is projected in the music: The last line begins with the same melodic phrase that ended the first. Outside the recited phrases at the beginnings of lines 1 and 2 the melody reinforces the linguistic contours of the text by setting accented syllables with notes that are relatively higher than those of unaccented syllables. In the first two verses the most important words – *homo* and *sunt*, respectively – are given special treatment. The word repetitions in the third verse are intensified by a rising sequence beginning at the third statement of „nova," dividing that verse into two parts that stand in an *ouvert-clos* relationship, the first ending on *C*, the second on *D*. Moreover, the divisions of lines 2 and 3 into 7 + 5 syllables and 5 + 7 syllables respectively reflects the chiastic relationship of the line endings. Finally, the intensification created by the repetition of the imperative *Da* at the beginning of line 2 is reinforced by the repetition and extension of the opening recitation a fourth higher, on *d* above the original *a*.

The subtleties of text-music relationship in the first strophe are likewise reflected in subtle modifications of the melodic line in subsequent strophes to reflect the structure of the text. As just one example: The first verse of strophe 1 has the vocative *O* added at the end, outside the accentual and melodic pattern of the text itself, set with the pitches *G-a*. The first verse of the second stanza utilizes these two pitches to set an additional word, *homo*, that likewise lies outside the accentual and melodic pattern of the verse, with 12 syllables, rather than the 10 syllables in verse one of the first stanza.

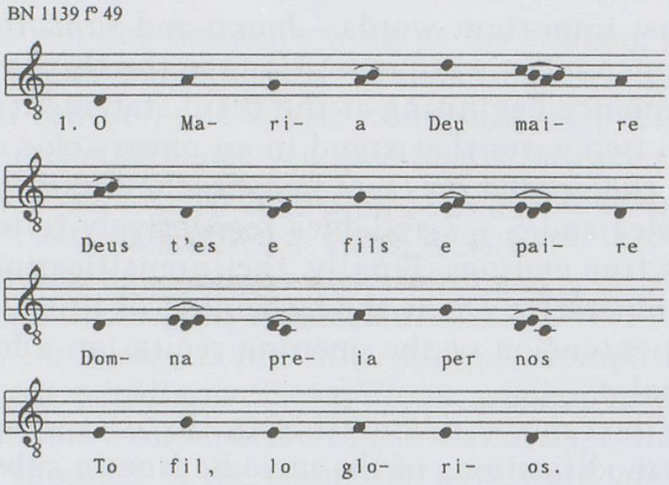
In his discussion of this piece, Wulf Arlt points to more details that demonstrate the sophistication of this conductus's composer in matching music to text. It is indeed a remarkable example of new monophonic composition in the high Middle Ages.[38]

Thus far, the medieval pieces we have discussed – despite their variety – had at least two things in common: they were musical settings of sacred texts, and those texts were in Latin. Some people would argue, though, that the most important types of new monophonic composition in the Middle Ages were in the realm of secular music in the vernacular. It is into that realm that I should like to venture now, focusing on Old Provençal and Medieval French.

Our earliest example of a fully texted piece of music in Old Provençal, *O Maria Deu maire*, is actually a setting of a sacred text, a prayer to the Virgin (see Example 10).

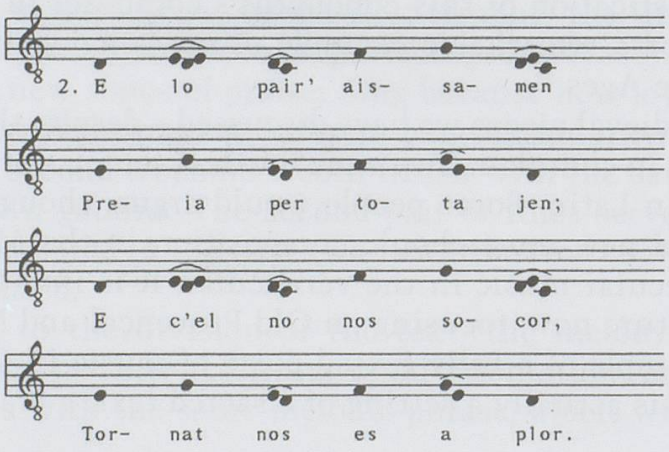
[38] Readers should consult Arlt, „*Nova cantica*" (see n. 35), and the CD recording *Nova cantica: Latin Songs of the High Middle Ages*, Freiburg/Br.: Deutsche Harmonia Mundi p1990, on which *Da laudis* is performed by Dominique Vellard and Emmanuel Bonnardot.

Versus Sancte Marie
(c.1100)



1. O Maria, Deu maire
Deu[s] t'es e fils e paire:
Domna, preia per nos
To fil, lo glorios.

Oh Mary, Mother of God
God is to you both Son and Father:
Lady, pray for us
To your son, the glorious one.



2. E lo pair' aissamen
Preia per tota jen;
E c'el no nos socor,
Tornat nos es a plor.

And to the Father also
Pray for all people;
And if He doesn't help us,
All for us is changed to weeping.

Ex. 10: *O Maria, Deu maire*, from Margaret Switten (ed.), *The Medieval Lyric: Anthology I* (Mount Holyoke College 1987), 24–29.

It appears in a section of the manuscript Paris, BnF, lat. 1139 that dates to about 1100.[39] The manuscript is perhaps best known for its examples of polyphony, and as one of our principal sources for the St. Martial *versus*. As is true of the *versus*, and as one can begin to see here, all the stanzas of *O Maria* are notated, making this one of the few songs in Old Provençal in which this is the case, and allowing us to study the ways in which melodies were accommodated to texts in strophic songs.[40] And there are indeed variations from strophe to strophe, reflecting, according to Margaret Switten, a moment when vernacular strophic forms were not yet stabilized.[41] The piece consists of twelve strophes of 4 lines each, most of them containing 6 syllables, but with several of 7 – a contrast clear even in the first two strophes. Moreover, the rhyme is not entirely regular or exact. While there are two rhymes per strophe (aabb) for the bulk of the piece, as one can see in Example 10, there is only one rhyme per strophe (aaaa) in strophes 3, 5, and 6. Although the rhyme is usually masculine, in strophes 1 and 10 it is feminine (compare strophes 1 and 2 in Example 10). There are fluctuations in spelling and accent as well, perhaps motivated by shifts in pronunciation or the exigencies of versification.

The high level of variation in the text is paralleled by a similarly high level of musical variation from strophe to strophe. These have been detailed by Wulf Arlt in his study of the piece in „Zur Interpretation zweier Lieder" in volume 1 of the *Basler Jahrbuch* (see Example 11).[42] As one can see from his synoptic diagram in Example 11, the only strophes with identical melodic settings are strophes 6 and 7.

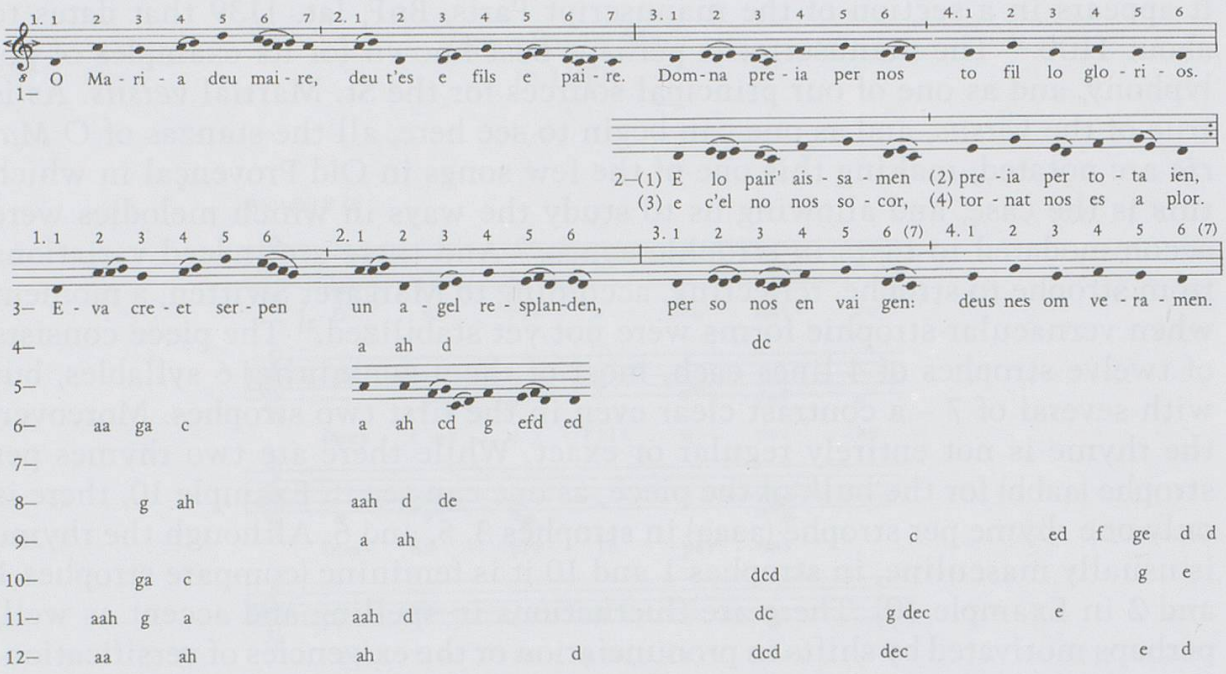
Complicating the picture vis-à-vis the melody in this case is that it shares the same ductus, and indeed most of the same pitches, with the hymn *Ave maris stella* (see Example 12).

[39] *O Maria Deu maire* appears on fols. 49r–50r of the manuscript, available online at the Gallica project: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s/f105.image.r=1139.langEN (20.04.2015). For recent bibliography on this MS see Gunilla Iversen, *Corpus Troporum VII*, 55.

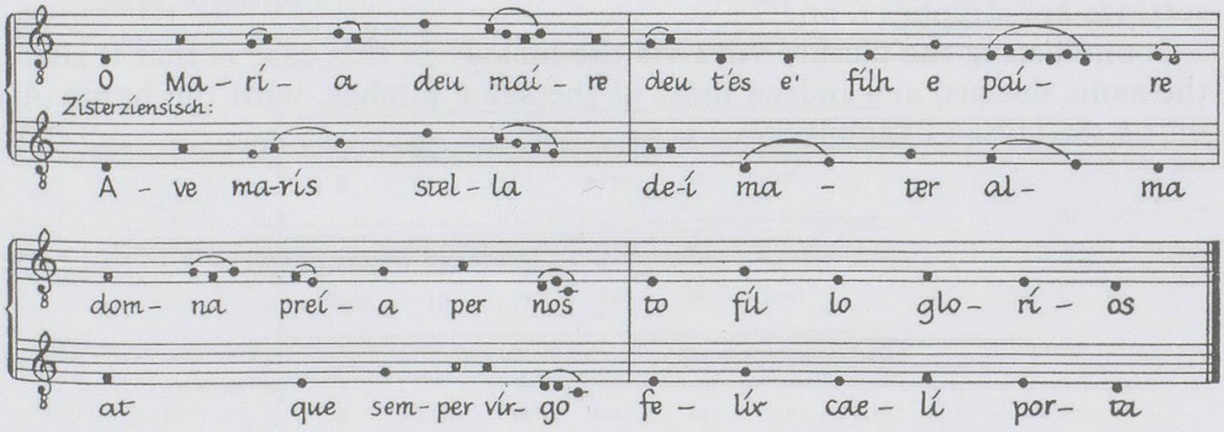
[40] Margaret Switten, Director and Editor, *The Medieval Lyric*, a Project supported by the National Endowment for the Humanities and Mount Holyoke College: *Anthology I*: Monastic Song, Troubadour Song, German Song, Trouvère Song, South Hadley, Mass.: Mt. Holyoke College 1988, 21–29.

[41] Switten, *The Medieval Lyric: Anthology I*, (see n. 40), 21.

[42] Wulf Arlt, „Zur Interpretation zweier Lieder: A Madre de Deus und Reis Glorios", in: *BJbHM* 1 (1977), 117–30.



Ex. 11: Synoptic diagram showing variants from strophe to strophe in *O Maria, Deu maire* (from Wulf Arlt, „Zur Interpretation zweier Lieder: A Madre de Deus und Reis Glorios", in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 1 [1977], 125).



Ex. 12: Comparison of *O Maria, Deu maire* and the hymn *Ave maris stella* (from Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I: Hymnen (1)* [Kassel: Bärenreiter 1956], 512).

Example 12 presents a comparison of *O Maria* and the earliest version of *Ave maris stella*, taken from Bruno Stäblein's commentary on the hymn in volume 1 of *Monumenta Monodica Medii Aevi*.[43] *O Maria* is often said to

[43] Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi I: Hymnen (1)*, Kassel: Bärenreiter 1956, 512–15 and 519–20.

be a contrafactum of *Ave maris stella*, but Stäblein's work suggests that the situation is by no means so straightforward. The earliest preserved version of the hymn is that appearing in the Cistercian Hymnal Heiligenkreuz Stiftsbibliothek 20, dating from the late twelfth or early thirteenty century. Even though it is supposedly a copy of the Cistercian „Normalkodex," Dijon, Bibl. municipale, 114, the hymnary from that earlier manuscript has been lost. In Stäblein's view, the fact that the hymn melody appears with the text *O Maria deu maire* in Pa 1139 (ca. 1100), may suggest that the hymn was in existence earlier. He also admits that this could indicate either that both derive from a common model, or that the hymn might be based on the chanson.[44] The hymn's main transmission begins only in the thirteenth century, chiefly advanced by the Dominicans.

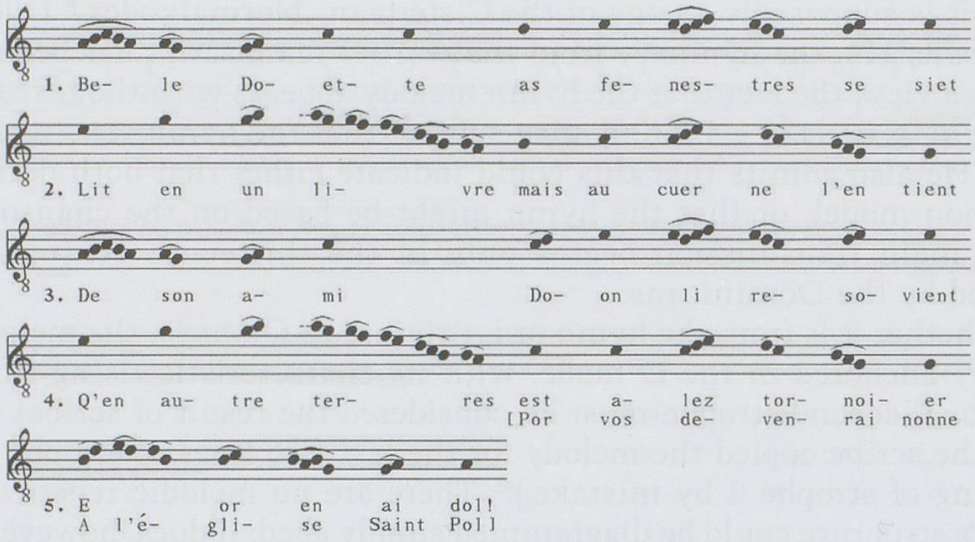
But whether it is from the hymn or is original to *O Maria*, the melody itself is firmly anchored in the D mode, with its characteristic rising fifth. (The exceptional second strophe must be considered the result of scribal error, in which the scribe copied the melody for the last two lines of strophe 1 at the beginning of strophe 2 by mistake.)[45] There are no melodic repetitions: the melody's structure could be diagrammed simply abcd. It does, however, divide neatly into two halves, each of which ends on the final, *D*, but with interior cadences on the dominant *a* and the subfinalis *c*.

If there is any doubt about the authorship of the melody for *O Maria*, there is no such doubt about the composer of the next work I should like to consider, *Bele Doette*. It is an original composition by Anonymous. This is all the more unfortunate, because the consensus reached by three friends of mine at a late-night party at the annual meeting of the Modern Language Association several years ago was that *Bele Doette* was the most beautiful song written during the Middle Ages. Whether one agrees with their assessment or not, *Bele Doette* is indeed a beautiful song. It appears in the manuscript Paris, BnF, fr. 20050, Trouvère manuscript U (see Example 13).

[44] Arlt, „Zur Interpretation zweier Lieder", 124, points out that the setting of *O Maria Deu maire* in Paris 1139 is in the earliest part of the manuscript, dating to the period around 1100, while the earliest version of the hymn melody can at best be traced back only to the first third of the twelfth century.

[45] Switten, *The Medieval Lyric: Anthology I* (see n. 40), 22.

Bele Doette
chanson de toile



I

Bele Doette as fenstres se siet.
Lit en un livre, mais au cuer ne l'en tient:
De son ami Doon li resovient,
Q'en autres terres est alez tornoier.
E, or en ai dol!

Beautiful Doette is sitting by the windows
Reading a book, but her heart isn't in it:
She's remembering her friend Doon
Who has gone tourneying in other lands.
Ah, what grief I now have!

II

Uns escuiers as degrez de la sale
Est descenduz, s'est destrossé sa male.
Bele Doette les degrez en avale:
Ne cuide par oïr novele male.
E, or en ai dol!

At the hall staircase, a squire
Dismounted, unfastened his baggage.
Beautiful Doette runs down the staircase.
She doesn't think she'll hear bad news.
Ah, what grief I now have!

Ex. 13: *Bele Doette*, from Margaret Switten (ed.), *The Medieval Lyric: Anthology I* (Mount Holyoke College 1987), 165–66.

As one can see in Example 13, *Bele Doette* is a *chanson de toile*. It actually consists of eight strophes, each of which is four lines in length, with a short refrain following the first five strophes and a longer one following the sixth through the eighth. The manuscript setting provides no additional music for the longer refrain, but it can be underlaid to the melody as indicated in the transcription, which is again from Switten's *The Medieval Lyric*.[46]

[46] Switten (ed.), *The Medieval Lyric: Anthology I* (see n. 40), 162–66.

The song itself presents a picture of Doette sitting at her window reading (an act showing her aristocratic status), and thinking about her significant other, Doon, who has gone to foreign lands to fight in a tournament. Upon receiving the news that he has been killed in a joust she mourns his death, then announces that she will become a nun. In Switten's words: „Although Doette is renouncing the world, she is not renouncing power: she will become an abbess, presiding over a haven for those betrayed by love."[47]

With its wide range and a level of ornamentation not typical of Trouvère song, the melody offers ample opportunity for rich emotional expression, and even allows for a bit of word-painting: the word *descenduz* in the second strophe is sung to the melisma descending an octave from *a* to *A* in the second line. The melody itself is quite symmetrical, with lines 3 and 4 duplicating lines 1 and 2. The melody for the first and third lines moves from *A* up to *e*; that for lines 2 and 4 moves from *e* on up to *a*, then descends to a cadence on the subfinalis, *G*. The refrain, expressing Doette's grief, remains in the lower pentachord, *A* to *e*. It is important to note that the cadences at the ends of lines within the strophe are on the dominant and subfinalis. Not until the end of the refrain does one reach a firm cadence on the final, *A*.

The beauty of the anonymous *Bele Doette* was noticed by another composer, this time one who is not only known, but well known: Guillaume de Machaut. After learning his craft, so to speak, as a composer of secular songs in the polyphonic Ballade and Rondeau, Machaut turned to monophony for his contributions to another of the *formes fixes*, the „virelay qu'on claimme chanson baladée."[48] His taking up monophonic composition undoubtedly had to do with the tradition of the genre as a danced song, but it must also have afforded him a set of new compositional challenges – and new opportunities for expression.

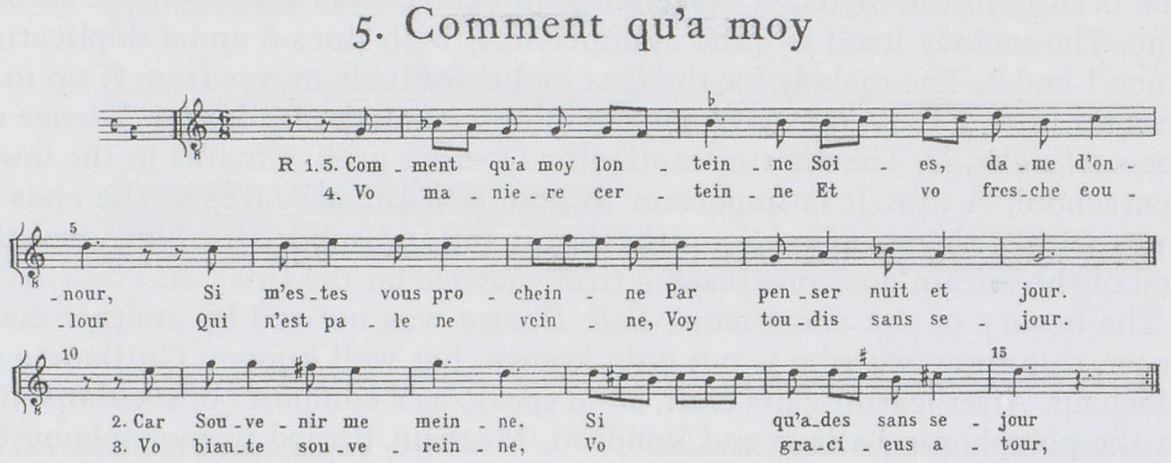
According to Elizabeth Keitel, virelais 1–20 in Ludwig's numbering constitute the earliest group of Machaut's compositions in this genre.[49] In her study of the manuscript sources, Keitel has provided a more precise chronological grouping for the first twelve. Her ordering is: 1, 4–7, 2–3, and 8–12. Virelais 1, 3, and 4 display a wide array of approaches to versification, rhyme, projection of mode, melodic ductus in relation to text, and the relationship of verse to refrain, as Wulf Arlt has shown in his article on aspects of chronology and

[47] Switten, *The Medieval Lyric: Anthology I* (see n. 40), 163.

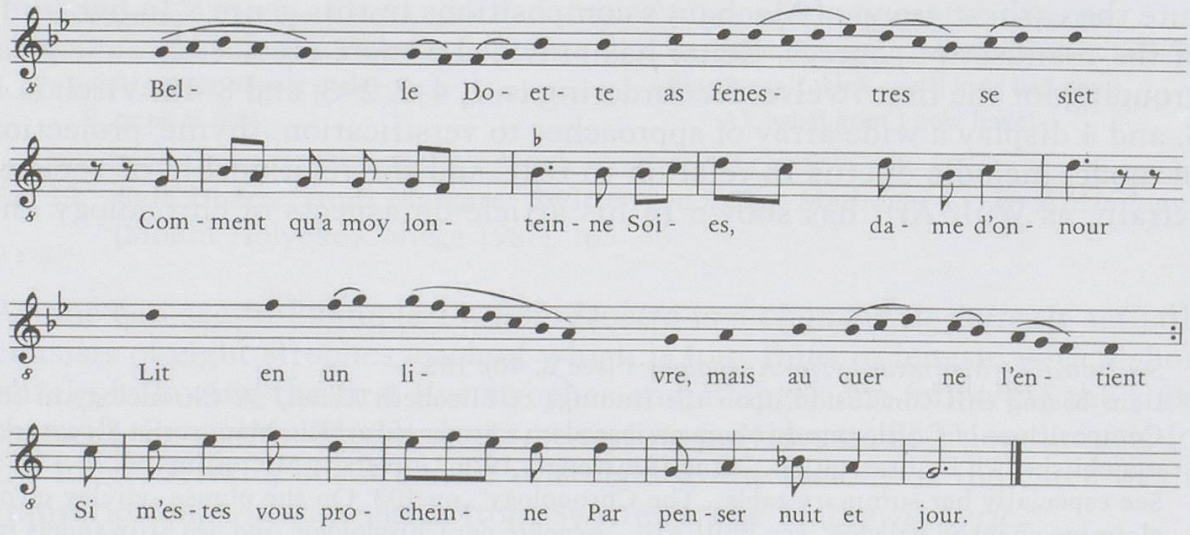
[48] I am basing this conclusion upon the findings of Elizabeth Keitel, „A Chronology of the Compositions of Guillaume de Machaut, based on a Study of Fascicle-Manuscript Structure", unpublished Ph.D. dissertation, Cornell University 1976; University Microfilms no. 76–15885. See especially her summary table, „The Chronology", on 103. On the phrase „virelay qu'on claimme chanson baladée", see Wulf Arlt, „Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts", in: *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung: Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, in: *Forum musicologicum: Basler Beiträge zur Musikgeschichte* 3 (1982), 193–280. Arlt points out that this was the phrase consistently employed by Machaut himself when referring to the virelai.

[49] Keitel, „A Chronology" (see n. 48), 74.

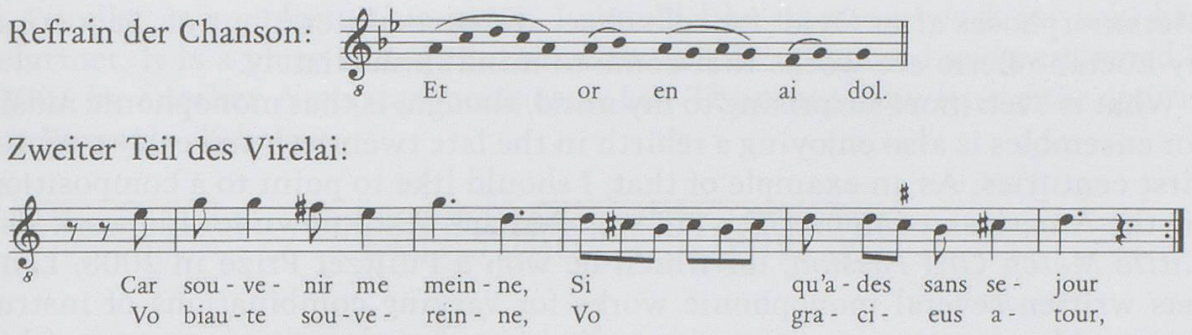
stylistic change in French fourteenth-century song.[50] Virelai 5, *Comment qu'a moy*, however, stands apart from the other members of the early group in various respects. For one, both parts of its refrain exhibit the same syllable count and succession of rhymes; moreover, its musical structure does not reinforce the rhyme scheme, as it does in most of Machaut's virelais.[51] There are other differences as well. The reason, as noticed by both Christopher Schmidt and Thomas Binkley at about the same time, is that the refrain of *Comment qu'a moy* is almost certainly a contrafactum of the Trouvère chanson *Bele Doette* (see Examples 14a and b).[52]



Ex. 14a: Guillaume de Machaut, *Comment qu'a moy*, from Leo Schrade (ed.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 3, Monaco: Éditions de l'Oiseau-Lyre, ca. 1956.



[50] Arlt, „Aspekte der Chronologie" (see n. 48).
[51] Arlt, „Aspekte der Chronologie" (see n. 48), 268–69.
[52] Arlt, „Aspekte der Chronologie" (see n. 48), 268.



Ex. 14b: Comparison of Machaut, *Comment qu'a moy* with *Bele Doette*, from Wulf Arlt, „Aspekte der Chronologie und des Stilwandels im französischen Lied des 14. Jahrhunderts", in: *Forum musicologicum* 3 (1982), 169.

The motivation for Machaut's contrafacture may have been the text. Both the chanson and virelai are written in the voice of a person longing for her or his distant beloved. The transformation from chanson to virelai did not take place without modifications, though, as Arlt's synoptic transcription of both the chanson and virelai in Example 14b shows.[53] Whereas the first strophe of the chanson had 4 lines of 11 syllables each, rhyming abba, the four lines of the virelai refrain have six syllables and a rhyme scheme of abab. The line endings in the strophe of the chanson were on dominant and subfinalis, respectively, to be resolved by the refrain's cadence on the finalis; the lines of the virelai's refrain cadence securely on the dominant and finalis, and both parts of the verse have their cadence on the dominant. In keeping with the style of the virelai, Machaut underlaid syllables of text to almost all the notes of the more florid chanson, creating a virtually syllabic setting, and he omitted entirely the chanson's dramatic octave descent over the words *un livre* as a gesture unbecoming a virelai. This virelai is nonetheless quite a comely creation on Machaut's part.

Much as I might like to examine further examples of monophonic creativity in the Middle Ages and Renaissance, I should like to turn my attention in the last section of this article to monophony as a creative vehicle in the twentieth and twenty-first centuries. I think that all of us would agree that the twentieth century saw a renewal – not to say an explosion – of interest in music for solo instruments. Leading the way would have to be music for solo flute. Debussy's *Syrinx* and Varèse's *Density 21.5* have become part of the standard repertoire of twentieth-century music, but there is much more: The *Flute World* catalog of music for that instrument lists 683 titles for unaccompanied flute.[54] There are, of course, recognized masterpieces for other

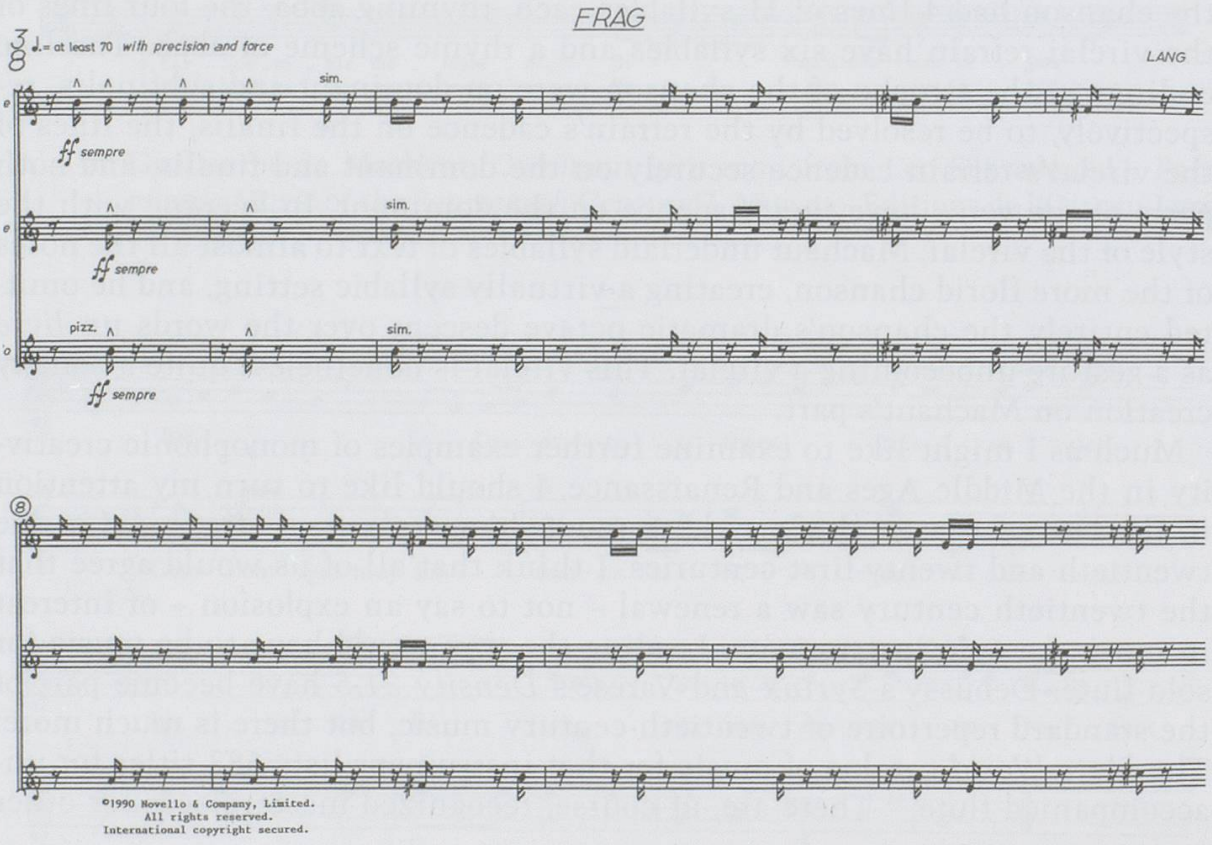
[53] The reader will notice that Arlt has transposed the chanson down a step to enable comparison.

[54] The *Flute World* catalog is accessible online under „Flute World". In the category „Unaccompanied Flute" it currently lists 683 titles. This number does include, however, multiple editions of the same piece.

instruments as well: Stravinsky's „Three Pieces for Solo Clarinet", Britten's „Six Metamorphoses after Ovid" for solo oboe, and several iterations of „Sequenza" by Luciano Berio are works that come to mind immediately.

What is even more surprising to my mind, though, is that monophonic music for ensembles is also enjoying a rebirth in the late twentieth and early twenty-first centuries. As an example of that, I should like to point to a composition by the American composer David Lang. Perhaps best known for his work *The Little Match Girl Passion*, for which he won a Pulitzer Prize in 2008, Lang has written several monophonic works for varying combinations of instruments. My attention was first drawn to his oeuvre by a performance of his *Cheating, Lying, and Stealing*, a composition for bass clarinet, 'cello, piano, percussion, and „2 antiphonal brake drums" at a concert of Lang's music held at Ohio State University in the spring of 2011. It was a panoply of melodies, colors, rhythms, and textures – all created within a monophonic structure.

For reasons of copyright and space I could not treat *Cheating, Lying, and Stealing* here, so I decided on another work, Lang's „Frag", commissioned by the Huntingdon Trio and first performed in 1985. The first page of the score appears in Example 15.

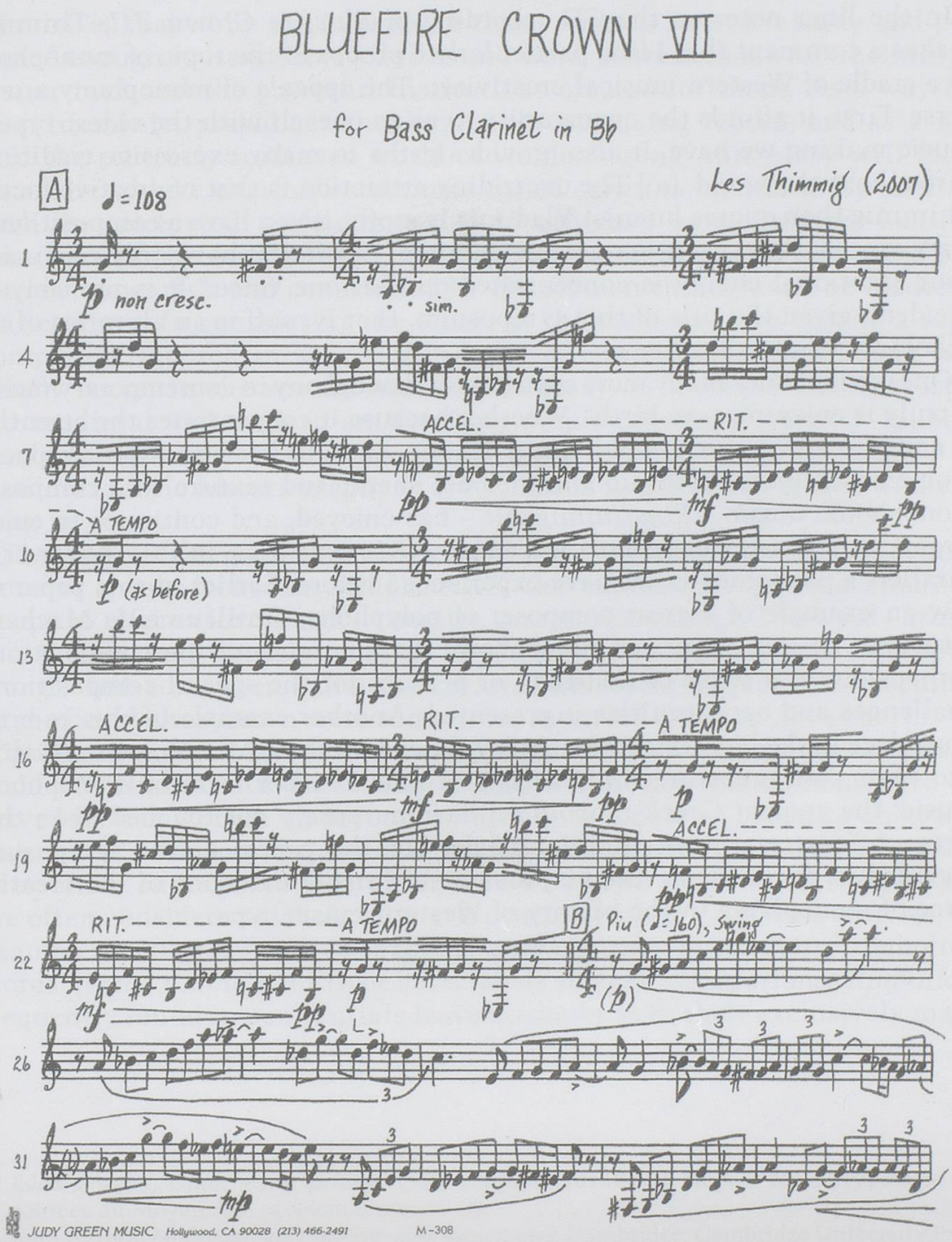


Ex. 15: David Lang, *Frag* (New York: G. Schirmer Inc. 1985), 1. (Reproduced with permission.)

This is a piece for flute, oboe, and 'cello, and is a virtuoso exercise in hocket. Although David Lang named this piece appropriately enough „Frag" – short for

„fragmentation" – I might have suggested another title: „Hoquetus David – XX"

Finally, as a coda to this paper, I should like to cite a work for solo bass clarinet. It is a piece called *Bluefire Crown VII*, composed and performed in 2007 by another American composer, Les Thimmig. The first page appears as Example 16 below.



Ex. 16: Les Thimmig, *Bluefire Crown VII* (Madison: Les Thimmig 2007), 1. (Reproduced with permission.)

Thimmig says of this work: „*Bluefire Crown VII* ... dispenses with the transformative techniques [of some of my works] in favor of those of cross-cutting, which allow filmmakers to weave multiple stories simultaneously. Here, five separate musics have their trajectories handled by means of these abruptions. Rather than a separate piece of structure, a single pitch insinuates itself into the fabric throughout."[55]

In the liner notes to the CD recording of *Bluefire Crown VII*, Thimmig makes a comment that I find particularly à propos of the topic of monophony as a cradle of Western musical creativity: „The appeals of monophony are diverse. First, it affords the opportunity to align oneself with the oldest type of music making we have. It also provides paths to many expressive traditions throughout the world. [...] The overriding attraction is that of creative focus." Thimmig then quotes lutenist Vladimir Ivanoff: „If you have a composition of forty voices, your attention gets distributed. But if you have only one voice, your emotional energy is concentrated on that one voice." It is probably no accident, given the title of this symposium, that Ivanoff is an alumnus of the Schola Cantorum Basiliensis.

One could adduce many more examples of monophony in contemporary music. It truly is enjoying a „re-birth". Whether because it concentrates the attention of composer, performer, and listener on one voice, or because it poses special problems of form, rhythmic and melodic shape, and texture to a composer, monophonic music – *Einstimmigkeit* – has enjoyed, and continues to enjoy, a renaissance in the twentieth and twenty-first centuries. In this, however, it parallels a phenomenon we have experienced before. Earlier in this paper we saw an example of a great composer of polyphony, Guillaume de Machaut, returning to the texture of monophony for a number of his compositions, perhaps out of a sense of tradition, or perhaps for the special compositional challenges and opportunities it presented. Another example of this re-birth took place in the late sixteenth century, when Girolamo Mei, Vincenzo Galilei and their colleagues urged a return to a much earlier form of monophonic music: the ancient Greek *monodia*. I have purposely not touched upon that form of *Einstimmigkeit* in this article, but the papers of the symposium included in the present volume provide yet further evidence of the creative force of monophony in the history of Western music.

[55] Liner notes from *Les Thimmig Solo: Compositions and Improvisations*, the CD issue of a performance recorded live, March 10, 2007, Madison, Wisconsin: University of Wisconsin-Madison School of Music 2008.

ON LOVE CHARMS AND THE NEGLECT OF MEDIEVAL WOMEN'S MUSIC

by John Haines

History is shaped by the hazards of those written sources sturdy and protected enough to have survived fires and wars, sources that overwhelmingly favour men and the powerful institutions created for them. As a way out of antifeminist prejudices that typify the surviving record, and as a way into the routinely maligned world of women's song, this essay will focus on medieval love charms, sometimes called *carmina amatoria*. By contrast with the celebrated, male-dominated courtly love songs from the last few centuries of the Middle Ages, the infamous *carmina amatoria* were performed by women and condemned by churchmen throughout the Medieval Millennium. In considering the music of the medieval love charm, a topic completely ignored in scholarship until now, the courtly love song will briefly serve, in the second half of this essay, as a useful foil in teasing out medieval and modern antifeminist prejudices. For without a doubt, a fundamental and pervasive antifeminism is responsible for the neglect in medieval music historiography of love charms in particular and of women's song in general.

Throughout the copious and often entertaining ecclesiastical condemnations of music from the Middle Ages, the expression *carmina amatoria* seems to refer to love songs – literally, „amatorious song". The word *carmen* can just as easily mean „charm" as it can the more commonly assumed „song".[1] Indeed, it seems that the *carmina amatoria* frequently condemned by medieval churchmen were sometimes intended to mean „love charms" as opposed to „love songs". For example, in the early thirteenth century, Paris Bishop William of Auvergne writes: „You will notice that demons have deceived foolish women on account of love with *amatoria carmina* and other means."[2] In addition to the plural noun *carmina*, the words *cantilenae* and (less often) *cantica* are also often used to denote condemned songs. They are often considered diabolical. Sixth-century Bishop Caesarius of Arles, for example, accuses „sensuous songs" (*cantica luxoriosa*) of having „diabolical words" (*verba diabolica*).[3] To be sure, labels such as *incantationes diabolicas* frequently found in penitentials leave no doubt as to their exclusively magi-

[1] Edna Bozoky, *Charmes et prières apotropaïques*, Turnhout: Brepols 2003 (Typologie des sources du Moyen Âge occidental 86), 34–35.

[2] John Haines, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, 67 (both Latin and English translation).

[3] Haines, *Medieval Song* (see n. 2), 63; generally on medieval condemnations of singing, see Haines, *Medieval Song*, 38–39, 55–67 and 162–171.

cal context.[4] Other less common expressions possess a semantic ambiguity similar to *carmina amatoria*. Such is the vague label *vana carmina* („vain songs") found in a condemnation from the seventh-century Council of Narbonne that specifically mentions divination – „women and men diviners," the condemnation specifies.[5]

Table 1. List of magicians in Isidore of Seville's *Etymologies*

NAME	DEFINITION
Magus	General magician „who disturbs the minds of men"
Necromantus	Necromancer who communicates with the dead using *praecantationes*
Hydromantus	Diviner specializing in water
Incantator	Enchanter „who practices the art of words"
(H)ariolus	Soothsayer specializing in sacrifices and „nefarious prayers"
Haruspex	Soothsayer
Augur (Auspex)	Augur or soothsayer, reader of omens, especially bird flights
Pythonissa	General woman magician (sorceress)
Astrologus	General astrologer
Genethliacus (Mathematicus)	Calculator of nativities
Horoscopus	Astrologer specializing in nativities
Sortilegus	Soothsayer specializing in writing, especially the *Sortes sanctorum*
Salisator	Soothsayer specializing in jumping over body parts

The topic of love charms that is the subject of this essay falls under the broader topic of incantations which we should briefly consider. As with love charms,

[4] E.g., Arthur W. Haddan, William Stubbs and David Wilkins, *Councils and Ecclesiastical Documents Relating to Great Britain and Ireland*, Oxford: Clarendon Press 1964, 424 (from the early eighth-century Penitential of Egbert): „Mulier si divinationes fecerit vel incantationes diabolicas ..."

[5] The Council of Narbonne is attributed to Isidore of Seville in *Patrologia latina*, vol. 84, col. 612D: „viri ac mulieres divinatores ... in eorum vana carmina..."

studies devoted to the musical performance of incantations are non-existent.[6] This is all the more surprising given that the performance of incantations is attested all throughout the Middle Ages, by writers ranging from Saint Augustine in the fifth century to Thomas Chobham in the thirteenth century, following a well-known categorization.[7] The classic list of „enchanters" and related individuals is provided by Isidore of Seville in his widely read *Etymologies* (table 1). Of the thirteen types of magicians (*magii*) that Isidore lists, the majority predict the future in one way or the other, from the *haruspicii* who read entrails to the *salisatores* who jump over body parts. At several points in his definition, Isidore highlights the use of the incantations (*praecantationes*) intrinsic to the rituals of certain *magii*. It cannot be overstated at present that incantations or sung charms pervaded daily life in the Middle Ages. The charms that do survive in written form – unfortunately mostly from the last two centuries of the Medieval Millennium and, equally unfortunately, all lacking musical notation – address problems ranging from curing toothaches to planning pregnancies. One of the most famous is the „Flum Jordan" formula used for blood-staunching.[8] In sum, although the word „enchanter" today may conjure up an almost comical stereotype, perhaps by association with Disney movies such as *Fantasia* (1940), enchanters or incanting magicians were taken as seriously in the Middle Ages as are today physicians or scientists, in fact the descendants of the medieval *magii*.

It is important to note that the healing roles predominantly associated with incantations, from dentist to midwife, were traditionally performed by women in the Middle Ages, and not men. Frequently, therefore, enchanters were women, so „enchantresses" – a word with even more problematic modern connotations

[6] I have attempted to redress this in a few recent publications. See John Haines, „Incantations: Singing off the Page", in: *Avista Forum Journal* 19 (2009), 127; John Haines, „On *ligaturæ* and their Properties: Medieval Music Notation as Esoteric Writing", in: John Haines (ed.), *The Calligraphy of Medieval Music*, Turnhout: Brepols 2011, 203–222; John Haines, „Performance before c. 1430: an Overview", in: Colin Lawson and Robin Stowell (eds.), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2012, 236–237 and 242; John Haines, „Case Study: Guillaume de Machaut: ballade 34", in: *Cambridge History of Musical Performance*, 283–284.

[7] See, for example, the list in Thomas of Chobham's *Summa confessorum*, Frederick Broomfield (ed.), Louvain: Éditions Nauwelaerts 1968, 469–474, which draws on Augustine and Isidore, among others. Table 1 is drawn from *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, Wallace M. Lindsay (ed.), Oxford: Clarendon Press 1911, vol. 1, 324–326, now in English translation, Stephan A. Barney et al., *The Etymologies of Isidore of Seville*, Cambridge: Cambridge University Press 2006. A longer list taking into account earlier medieval authors is given by Jeffrey Burton Russell, *Witchcraft in the Middle Ages*, Ithaca and London: Cornell University Press 1972, 15–16.

[8] On the „Flum Jordan" charm motif, see TM Smallwood, „The Transmission of Charms in English, Medieval and Modern", in: Jonathan Roper (ed.), *Charms and Charming in Europe*, New York: Palgrave Macmillan 2004, 11–31. Generally on surviving charms, see Lea Olsan, „Charms and Prayers in Medieval Medical Theory and Practice", in: Roper (ed.), *Social History of Medicine* 16 (2003), 343–366; Lea Olsan, „Charms in Medieval Memory", in: Roper (ed.), *Charms and Charming*, 59–88; Lea Olsan, „The Corpus of Charms in the Middle English Leechcraft Remedy Books", in: Roper (ed.), *Charms, Charmers and Charming*, 214–237.

than „enchanter". The enchantress or female *incantator* was usually called *incantatrix* in the Middle Ages. Unfortunately, our view of female enchanters is coloured by the anti-feminism of late medieval witch hunts that regularly haunts the historiography of magic, a point to which I shall return at the end of this essay.[9] Therefore it should be emphasized that the *incantatrix* played a positive role in society throughout the Middle Ages. Women incanted often, because women dominated everyday life: from giving birth, through healing all manner of sicknesses, to assisting with death and communing with the departed.[10] Ecclesiastical writers, with their customary misogyny, attest to the ever-present *incantatrix*; „the vanities of women," writes Burchard of Worms in the early eleventh century, who spin „webs ... with incantations".[11]

Because histories of medieval music do not mention incantations, and because researchers on medieval magic seldom if ever mention music, the subject of the music of incantations has been ignored in modern scholarship, as already stated. So it is important to make at the start a somewhat obvious statement: incantations were often sung, or at least chanted, as the name implies. Both *praecantatio* and *incantatio*, the two most common medieval nouns for „incantation", have as their root the verb *cantare*, „to sing".

An elemental question follows from the fact that incantations were sung, namely: what did the musical performance of incantations sound like? Given the complete musicological disinterest in this topic, and more generally in magic[12], the question is difficult to answer. But at least a few preliminary observations can be made, pending future research. Generally speaking, the sound of incantations appears to have had some affinity with that of liturgical chant.[13] Sources frequently mention certain chants such as the „Pater noster" or the „Kyrie" being used in incantations. And, evidently, as with chant, some melodies resembled simple recitations (e.g., „Pater noster"), while others were like melismatic songs (e.g., „Kyrie"). At times, polyphony even appears to have been used.

Beyond these general observations, it is clear that incantations often involved a very physical and dramatic performance, as attested in an exceptional report by fourteenth-century scholar Nicole Oresme. He describes an astounding performance: the singer grows black around the eyes; he appears mentally disturbed; his face and countenance change beyond recognisability; his voice sounds alternately like that of an animal and a soft trumpet, with sounds

[9] Russell, *Witchcraft in the Middle Ages* (see n. 7), chapter 8, devoted to the „beginning of the witch craze, 1360–1427".

[10] See the relevant remarks in Russell, *Witchcraft in the Middle Ages* (see n. 7), 280.

[11] Translated in John McNeill and Helena Gamer, *Medieval Handbooks of Penance: A Translation of the Principal* Libri Poenitentiales *and Selections from Related Documents*, New York: Columbia University Press 1938, 330.

[12] On which, see John Haines, „Why Music and Magic in the Middle Ages?", in: *Magic, Ritual and Witchcraft* 5 (2010), 149–172.

[13] See Haines, „Performance before c. 1430" (see n. 6), 237.

formed internally.[14] Another less detailed albeit equally interesting reference to the performance of incantations comes from the sixteenth chapter of Gerald of Wales's *Description of Wales*. Gerald likens the performance of Welsh soothsayers („awenyddion") during trance to demonic possession. „Words stream from their mouths," he writes, „incoherently and apparently meaningless".[15] The use in medieval incantations of what we might consider outlandish vocal effects is confirmed in a late medieval peroration on the strange voice of demons, from the infamous *Hammer of Witches* (*Malleus maleficarum*), recently translated by Christopher Mackay. When demons make a sound, states the *Hammer*, „it is not vocal expressions but sounds with a certain similarity to vocal expressions that they use".[16] From this it follows that, medieval enchanters, those presumed minions of demons, imitated demonic vocalizations in their incantations.

Future research on the music of medieval incantations will hopefully locate more such descriptions of singing, in order to provide a more complete musical ethnography than is currently available. On the one hand, we should be careful to not take such performance descriptions literally, since medieval writers sometimes resort to hyperbole when describing song, as in condemnations that compare singers to „farm carts clumsily creaking up a rutted hill".[17] On the other hand, it seems safe to assume that the *incantatrix* often engaged in some kind of musical performance involving histrionics and vocal alterations. In his work on synonyms, the thirteenth-century scholar John of Garland puts the *incantatrix* in the same category as male actors or performers variously called *histrio*, *mimus* and *gesticulator*.[18]

As part of their dramatic vocal performance, medieval enchanters used artefacts known as *ligaturae* or „ligatures" – from the verb „ligare", to bind.[19] They were called „ligatures" because different elements, ranging from organic matter such as herbs and bones to bits of parchment with writing, were bound together (*ligata*). These elements were then attached („ligated") – often with a string – to the sick person, either on the afflicted body part or suspended like a necklace. So common were these that the witch-hunters of the 1400s „habitually searched the armpits and other secret places of the body for ... amulets

[14] This important passage is discussed in Haines, „Case Study" (see n. 6), 283–284.

[15] Gerald of Wales, *The Journey through Wales and The Description of Wales*, Lewis Thorpe (trans.), London: Penguin 1978, 246.

[16] Christopher Mackay, *The Hammer of Witches: a complete translation of the* Malleus maleficarum, Cambridge: Cambridge University Press 2009, 305.

[17] John the Deacon translated in Timothy McGee, *The Sound of Medieval Song*, Oxford: Clarendon Press 1998, 17.

[18] Johannes de Garlandia's „Opus synonorum" in *Patrologia latina*, vol. 150, col. 1586A: „hinc incantatrix, sagana, praestitigatrix, histrio vel palpo, mimus vel gesticulator ...". On the attribution of this work to Johannes, see Louis John Paetow, *Morale Scolarium of John of Garland (Johannes de Garlandia), a Professor in the Universities of Paris and Toulouse in the Thirteenth Century*, Berkeley: University of California Press,1927, 133–134.

[19] For more detail on the topic of this paragraph, with illustrations, see Haines, „On *ligaturæ* and their properties" (see n. 6).

having the supernatural virtue of preserving the wearers from punishment."[20]

How closely ligatures and their contents were allied to the eccentric performance practice of incantations, can be seen in an illuminating passage from the already mentioned *Hammer of Witches* written in the late fifteenth century. It comes from a section in the work's first part devoted to the influence of heavenly bodies on sorcery, and specifically on magic's „co-operation with the power of the stars".[21] In his lengthy wringing of hands over the extent to which evil women (*malefica*) abuse the forces of nature, the writer[22] sums up the power of sorceresses in the co-opting of demons as consisting of two main weapons: plants (*herbas*) and harmonies (*harmonias*). Into the category of plants fall the various ingredients of ligatures such as stones and plants, and their secret powers, or „hidden causes" (*occultas causas*).[23] Regarding the second weapon of witches, harmonies, the author has in mind a musical performance that is informed by the music of the spheres. To illustrate the power of music in sorcery, he cites the hackneyed anecdote of David – the Psalmist „learned in musical chants", he hastens to add – and his healing of Saul's affliction through the music of the lyre. The „reasoned and modulated harmony" of David's music, he points out, owes to the greater music of the spheres, whereupon he cites the well-known passage from Boethius.[24] This explicit testimony on plants (meaning ligatures) and harmonies (meaning song in the broadest sense) as the two main weapons of the *incantatrix* may come late in the Middle Ages; but it speaks to a mentality going back hundreds of years to Antiquity.[25] Ligatures as artefacts of performance were indispensable to incantations and to their effectiveness.

A common type of incantation in the Middle Ages was the love charm, the main topic of this essay. In his interesting survey of medieval love charms, medieval historian Richard Kieckhefer has distinguished between charms for „a lasting amorous relationship" and charms for sex, further distinguishing sex-inducing from sex-enhancing charms.[26] Here again, it cannot be overstated for the time being just how widespread were such charms and the music associated with them. One need only stop at the most famous love story of the Middle

[20] Russell, *Witchcraft in the Middle Ages* (see n. 7), 120.

[21] Mackay, *Hammer of Witches* (see n. 16), 139 and 154. In his translation, Mackay renders „virtus" as „virtue", but it can also be rendered as „strength" or „power" in this context; cf. Henricus Institoris and Jacobus Sprenger, *Malleus maleficarum*, Christopher Mackay (ed. and trans.), Cambridge: Cambridge University Press 2006, vol. 1, 276 (*virtute stellarum*).

[22] The *Hammer of Witches* was actually written by two authors writing at different times (see preceding note).

[23] Mackay, *Hammer of Witches* (see n. 16), 157; see the Latin text in *Malleus maleficorum*, vol. 1, 279.

[24] Mackay, *Hammer of Witches* (see n. 16), 158–159 and 441.

[25] This point is made in Haines, „On *ligaturæ* and their properties" (see n. 6), 205–213.

[26] Richard Kieckhefer, „Erotic magic in medieval Europe", in: Joyce Salisbury (ed.), *Sex in the Middle Ages: A book of essays*, New York: Garland 1991, 31–36. See also Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites: A Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*, University Park (Pennsylvania, PA): Penn State University Press 2003, 79.

Ages, and possibly of all time, to find an example of Kieckhefer's first category of amorous charms: the „marvellous ... love beverage" of Tristan and Isolde.[27] The Tristan story does not relate the exact ingredients of the love beverage, but contents of love charms ranged widely. They included the standard ingredients of ligatures, such as the already mentioned herbs and stones, but also the secretions of sexually aroused humans and animals most conducive to arousing passion; in addition to human semen, Kieckhefer mentions the semen of a stag and the vaginal secretions of a sow.[28] Literary evidence briefly discussed by Kieckhefer makes clear that, as in the Tristan anecdote, women often administered these charms.[29] So does the literature of confessionals and condemnations; one early eleventh-century Confessional, for example, condemns women working „magical art and incantation" and names the practice of mixing a man's semen in with his drink, the result being intended as an aphrodisiac.[30]

Ironically, although it was often men who sought out women for such love charms, ecclesiastical condemnations usually blame women for corrupting presumably hapless men. One often cited canonic passage urges church officials to seek out „any woman who through certain evil deeds (*maleficia*) and incantations can change or disturb (*immutare*) the minds of men either from hate to love or from love to hate, and can either damn or snatch away the good things (*bona*) of men". The earliest version of this passage that I have been able to find comes from Regino of Prüm's *Ecclesiastical Discipline* from around 900 AD.[31] It is famously given by Burchard of Worms' corrector in the early eleventh century.[32] In the surge of canon law compilation during the twelfth century, writers citing this same passage include Ivo of Chartres,[33] Bartholomew Iscanus[34] and Bartholomew of Exeter.[35] It is also found in Thomas of Chobham's encyclopaedic summa for confessors in the early thirteenth century.[36] Interestingly, at least one medieval variation of this condemnation about women turning love into hate and hate into love has the incantation taking away not just „good things", as above, but specifically the „hearts" of men.[37]

This popular condemnation, and thus by implication the activity condemned

[27] The Old French Prose Tristan calls it „boivre amorous ... mout merveilleus". See *Le Roman de Tristan en Prose*, Renée Curtis (ed.), Munich: M. Hueber 1963, vol. 1, 218.

[28] Kieckhefer, „Erotic magic" (see n. 26), 36–37.

[29] Kieckhefer, „Erotic magic" (see n. 26), 45–47.

[30] *Patrologia latina*, vol. 89, col. 408D: „Mulier si semen viri cum cibo suo miscet". This is the Confessional of Egbert from around 1000.

[31] Regino of Prüm, „De ecclesiasticis disciplinis", in: *Patrologia latina*, vol. 132, col. 284B: „si aliqua femina sit quae per quaedam maleficia et incantationes mentes hominum se immutare posse dicat, id est, ut de odio in amorem, aut de amore in odium convertat, aut bona hominum aut damnet aut subripiat".

[32] Kieckhefer, „Erotic magic" (see n. 26), 31.

[33] Cited in Haines, *Medieval Song* (see n. 2), 47.

[34] McNeill and Gamer, *Medieval Handbooks of Penance* (see n. 11), 349.

[35] Adrian Morey, *Bartholomew of Exeter, Bishop and Canonist: A Study in the Twelfth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 1937, 273.

[36] Broomfield (ed.), *Thomae de Chobham Summa confessorum* (see n. 7), 473.

[37] McNeill and Gamer, *Medieval Handbooks of Penance* (see n. 11), 421.

by it, would persist into the late Middle Ages and beyond. In the *Hammer of Witches*, the idea of sorceresses stealing things from men, including their penises, becomes a major obsession.[38] In one lengthy chapter, the author shudders at the thought that „sorceresses" who aim poor penises with their incantations are able to make it look „as if these limbs were completely pulled out of the body" – all of this seriously framed as an academic disputation or *quaestio*.[39] As the histrionic and scholastic culmination of a long antifeminist ecclesiastical tradition, the *Hammer of Witches* serves as a reminder of how much the late medieval witch hunt has coloured our understanding of women's music, a point to which I will return in my conclusion.

As I argued above for the incantation, sound or song was often equally indispensable to the effectiveness of a love charm. Kieckhefer mentions an informative anecdote taken from John of Alta Silva's Latin romance *Dolopathos* from around 1200. In this lengthy story about a king and seven wise men, we find a story reminiscent of Joseph's rejection of Potiphar's wife in the Bible (Genesis 39).[40] Here, a righteous man named Lucinus is forced to ward off the sexual advances of a powerful queen. In preparation for her final sexual attack on the young Lucinus, the queen turns to incantations and magic potions (*veneficia*), and prepares from special plants a love potion for Lucinus to drink.[41] But the brave Lucinus refuses the potion, „shielding his ears against her poisonous incantations", states the romance, comparing Lucinus to the asp that shields its ears.[42]

The latter mention of the asp snake resisting incantations apparently references the medieval caricature of the sorceress (*pythonissa*) as a snake charmer. Given the universality of the snake charmer outside medieval culture, I would like to briefly raise the question – which deserves a separate study of its own – of how the *pythonissa* got her name. In his *Etymologies* mentioned earlier, Isidore of Seville asserts in his usual cryptic manner that the word *pythonissa* „comes from Pythian Apollo because he was the inventor of divination".[43] More

[38] Mackay, *Hammer of Witches* (see n. 16), 13 („they seemingly remove penises"), 173 („question of whether sorceresses can turn the minds of men to love or hatred"), 194–201 („... work on male members ... as if these limbs were completely pulled out"), and 431. On stealing penises in the *Hammer*, see Walter Stephens, *Demon Lovers: Witchcraft, Sex and the Crisis of Belief*, Chicago: University of Chicago Press 2002, 300–321.

[39] Mackay, *Hammer of Witches* (see n. 16), 194.

[40] Kieckhefer, „Erotic magic", 46–47 and 55, citing from an English translation.

[41] Jean de Haute-Seille, *Dolopathos, ou le roi et les sept sages*, Yasmina Foehr-Janssens and Emmanuelle Métry (trans.), Turnhout: Brepols 2000, 110: „ad fortiori item incantationum veneficiorumque recurrit auxilia, consulit herbarum sucos et ex hiis potum confectum ad bibendum illi propinat". See English translation in Johannes de Alta Silva, *Dolopathos, or The King and the Seven Wise Men*, Brady Gilleland (trans.), Binghamton, NY: Center for Medieval & Early Renaissance Studies 1981, 33.

[42] Jean de Haute-Seille, *Dolopathos* (see n. 41), 110: „Sed Lucinius omnia precognoscens more aspidis surde et obturantis aures suas incantantis veneficia non exaudit nec potum admittit amatorium."

[43] Lindsay, *Etymologiarum* (see n. 7), 325: „a Pythio Apolline dictae, quod is auctor fuerit divinandi." See English translation in Barney et al, *Etymologies* (see n. 7),182.

than likely, however, the medieval concept originates in the well known Biblical passage from Deuteronomy 18:11 identifying an *incantator* with someone who consults „pythonic spirits". This passage is mentioned, for example, by Carolingian scholar Rabanus Maurus and by John of Salisbury in his *Policraticus*.[44] Rabanus also cites Leviticus 20:27 where it is advised to stone men and women „in whom there is a pythonical or divining spirit". Isidore himself mentions a relevant passage, the „pythoness" who consults the spirit of the prophet Samuel in I Kings 28.[45] If the large python was vulnerable to incantations, such was apparently not the case for the smaller asp or viper. Writing less than a century before John of Alta Silva's *Dolopathos*, Honorius of Autun says that „the asp is a kind of snake that flees the songs of the *incantator*. For we read that when an incantation is sung, he presses one ear to the ground and blocks off the other with his tail, so that he can neither hear the song of the enchanter nor obey his words".[46]

The question of the asp and the *pythonissa* aside, the above mentioned anecdote from the *Dolopathos* confirms the importance of musical performance in the medieval usage of love charms. The love charm's sound (the incantation) and its material artefact (the potion) were the inseparable weapons of the *incantatrix*: plants and harmonies, to cite the *Hammer of Witches* once again.

The love charm of the *incantatrix* offers us a signal opportunity to think outside of the usual narrow historiography – that takes medieval music as an evolutionary progression of artful chants, courtly songs and learned polyphony collected in parchment anthologies – and to consider music making in the Middle Ages as broadly as possible. On the one hand, the names of the many women who performed love charms all throughout the Middle Ages are unfortunately lost to us, since, rather than recording the names of at least a few outstanding performers, medieval condemnations lump them all together into one heinous bunch. On the other hand, this potential historical handicap is compensated for by two main advantages over the favoured repertoires just mentioned. Firstly, charms and incantations had a more sensational performance practice. By contrast to the staid performance of courtly love songs and other learned repertoires, the electric performance art of the *incantatrix* made quite an impression on medieval writers. As we have seen, there were histrionics such as dramatic gestures and outlandish facial expressions, as well as special vocal effects ranging from loud animal-like cries to strange, muffled sounds; so overwhelming at times was such music that one needed to block one's ears like the Biblical asp to prevent the incantation from working its wonder. Secondly, in contrast to the staid monophonic repertoires codified

[44] Rabanus Maurus, „De universo", in: *Patrologia latina*, vol. 111, col. 424C-D; John of Salisbury, „Policraticus", in: *Patrologia latina*, vol. 199, col. 475B.

[45] Barney et al, *Etymologies* (see n. 7), 182.

[46] Honorius of Autun, „Speculum ecclesiae", in: *Patrologia latina*, vol. 172, col. 914D-915A: „Aspis est genus serpentis, carmina incantantis fugientis. Dum enim incantatur, unam aurem ad terram deprimere, cum cauda alteram obdurare narrator, ne vocem se incantantis audiat et verbis ejus obediat."

in deluxe notated collections, the love charm and its musical accompaniment the incantation represents the music of many more people than the elite by and for whom the extant manuscripts were usually made.

The historically favoured written-out repertoires of chant, lyric song and polyphony share a common ground with charms and their incantations, namely, that that our knowledge of all this medieval music is limited by surviving sources and what they choose to tell us. As detailed above, charms and incantations have been the victims of a pernicious prejudice, both medieval and modern. The deliberate vagueness of such labels as *carmina amatoria* and *carmina diabolica* reflects the bias of churchmen against songs outside of church, on the one hand, and against women on the other. Contrast the marginalized diabolical love songs with the chants of mass and office precisely categorized by liturgical commentators, or with the vernacular art songs of noblemen finely parsed by poetic theorists.[47] Predictably, the medieval condemnations of *carmina amatoria* are infectious. Modern narratives have implicitly adopted the negative or even dismissive attitude of churchmen towards women's songs by lumping them all together, as in the case of the *carole*, or ignoring them completely, as with the lament or the lullaby.[48]

Fundamentally, the anti-feminism behind a label like *carmina amatoria* is not innocent. As mentioned earlier, male writers frequently raise the misogynistic fear of women corrupting men's minds or taking away their „good things" with such songs. Such delusional statements obscure the daily hardships of the medieval *incantatrix* that culminated in the late medieval witch hunt. Fully one third of the *Hammer of Witches* is devoted to the interrogation and torture of women considered sorceresses (Part III). One shudders to think about the reality behind references to „judgment by touching glowing iron or by drinking boiling water",[49] or such statements as, „her sensitivity is so dulled in the midst of her pain that she will be torn apart limb by limb before she is able to confess anything of the truth"[50], or warnings like, „she will emit plaintive sounds and attempt to dab her cheeks and eyes with spit as if she were crying".[51]

[47] On the latter, see Elizabeth Aubrey, „Genre as a Determinant of Melody in the Songs of the Troubadours and the Trouvères", in: *Medieval Lyric: Genres in Historical Context*, William Paden (ed.), Urbana: University of Illinois Press 2000, 273–296; on the former, see Amalarius of Metz, *Amalarii episcopi, opera liturgica omnia*, J.-M. Hanssens (ed.), Vatican: Biblioteca Apostolica Vaticana 1948–50, vol. 2, 168 (on the chants of mass), among many.

[48] On the latter, see Haines *Medieval Song* (see no. 2), 156–161.

[49] Mackay, *Hammer* (see n. 16), 561.

[50] Mackay, *Hammer* (see n. 16), 542.

[51] Mackay, *Hammer* (see n. 16), 549.

All of this raises an important thought on the reasons for the neglect of women's music in the Middle Ages, which I offer in conclusion. Yes, the evidence for love charms and incantations lies, not in the usual places like notated song anthologies; rather, it must be extrapolated from brief references in sources ranging from penitentials to historical chronicles. And, yes, the penchant in modern historiography for all things notated, including courtly songs, reflects a bias towards books and the Great Men who commissioned them. Nevertheless, it seems to me that a much more fundamental obstacle, and a prejudice that is rarely spoken out loud or mentioned in writing, has prevented more research on music like the incantations of love charms and its sister performances. In his book entitled *Witchcraft in the Middle Ages*, now some forty years old, the prolific Jeffrey Burton Russell writes that the late medieval „ravings against women" go back to „a tradition that is as old, indeed far older, than Christianity". His next words have relevance for music history: „The fear of women lies deep in the mythic consciousness of men. The assorted concepts behind this fear are commonly recognized ... the hag, the phallic mother, or the fertile killer that populate the mythologies of the world".[52] Russell is right, of course. We can confirm from our own daily experience that these prejudices are alive and well today. Only by first admitting to such misogynistic fears and by then discussing them openly can we move forward to grasp the full extent of women's musical performances in the Middle Ages.

[52] Russell, *Witchcraft* (see n. 7), 283.

ORGELSPIEL VERSUS ORGELVERBOT.
Ein Paradigmenstreit im Umfeld der norddeutschen Klosterreform im 15. Jahrhundert?

von Ulrike Hascher-Burger

Der Ruf nach einer Reform der christlichen Kirche ist ein wiederholt auftretendes Phänomen während ihrer gesamten Geschichte.[1] Der Weg zurück zu den Wurzeln versprach Besserung angesichts wiederholt auftretender Probleme wie menschliche Zügellosigkeit und liturgischer Wildwuchs. Die Kanalisierung der liturgischen Musik bis hin zur Uniformität bildete dabei ein zentrales Anliegen der Zisterzienser Reform im Hochmittelalter, der Windesheimer wie der Bursfelder Reform im Spätmittelalter. Mit Reform eng verbunden war die Einschränkung der instrumentalen Kirchenmusik, und hier in erster Linie der Orgel. Während dieses Instrument sich im späten Mittelalter zum kirchlichen Musikinstrument *par excellence* entwickelte,[2] geriet es gerade bei den Reformansätzen im 15. Jahrhundert unter Beschuß. Normative Vorschriften formulierten ein striktes Orgelverbot. Dennoch wurde Orgelspiel in der Liturgie beibehalten. Wie war es möglich, dass Praxis und Norm in dieser Frage regelmässig miteinander konfrontiert wurden – und vielerorts die Praxis als Siegerin aus dem Konflikt hervorging?

Am Beispiel des Orgelverbots während der Windesheimer Reform niedersächsischer Klöster in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts soll dieser Frage exemplarisch nachgegangen werden.[3] Dabei möchte ich die unterschiedlichen paradigmatischen Voraussetzungen für diesen Konflikt aufzeigen, die hypothetisch einen Schlüssel zu dessen Verständnis bieten können.

I. Orgeln und Devotio moderna

Für die liturgische Praxis zahlreicher Klöster[4] des 15. Jahrhunderts in Niedersachsen war die Devotio moderna als die im niederländisch-norddeutschen

[1] Mit herzlichem Dank an die Mitglieder der Utrecht Researchgroup Musicology für inspirierende Bemerkungen zu einer früheren Fassung dieses Beitrags.

[2] Peter Williams, *The Organ in Western Culture 750–1250*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, 361–379.

[3] Die norddeutsche Klosterreform umfasste unterschiedliche Reformbewegungen, von denen die Bursfelder Reform, nach Bursfelde, dem Hauptkloster der Bursfelder Union benannt, und die Windesheimer Reform, benannt nach Windesheim, dem Hauptkloster des Kapitels von Windesheim, am bekanntesten sind. Beide Klosterverbände beriefen sich auf die Spiritualität der Devotio moderna. Siehe Nikolaus Staubach, „Zwischen Bursfelde und Windesheim. Nordhessische Klöster in den Reformbewegungen des Spätmittelalters", in: *Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte* 52 (2000), 99–119.

[4] In Anlehung an den niederländischen Sprachgebrauch spreche ich auch bei den reformierten Augustiner Chorherren- und Chorfrauenkonventen von „Klöstern", um eine Verwechslung mit weltlichen Kanoniker- bzw. Kanonissenstiften zu vermeiden. Diese fielen nicht unter die Windesheimer Reform.

Raum vor der protestantischen Reformation einflussreichste Reformbewegung von grundlegender Bedeutung. Die Devotio moderna nahm ihren Anfang am Ende des 14. Jahrhunderts im IJsseltal in den östlichen Niederlanden. Dort stellte einer der Gründerväter der Bewegung, der Deventer Kaufmannssohn Geert Grote, sein elterliches Haus unverheirateten und in freiwilliger Armut und Keuschheit lebenden Frauen zur Verfügung: das erste Haus der Schwestern vom Gemeinsamen Leben.[5] Nach Grotes Tod im Jahr 1384 wurde auch ein monastischer Zweig der Bewegung gegründet, der nach seinem wichtigsten Gründungskloster, Windesheim, benannt wurde. Das Kapitel von Windesheim bildete den Dachverband für insgesamt 102 offiziell inkorporierte Augustiner Chorherren- und Chorfrauenkonvente.[6] Vom Osten der Niederlande ausgehend verbreitete sich die Devotio moderna via Neugründungen und Reformen bestehender Klostergemeinschaften über die gesamten heutigen Niederlande und Belgien, über den Westen Deutschlands bis in die Nordschweiz und die Gegend um Paris.

Wie andere mittelalterliche Reformbewegungen auch, handhabte die Devotio moderna strenge Regeln hinsichtlich der liturgischen Musikpraxis. Das Singen mehrstimmiger Musik und das Spiel auf Musikinstrumenten waren streng reglementiert.[7] Allerdings ist die Devotio moderna deshalb nicht die musikfeindliche Bewegung, für die sie lange Zeit angesehen wurde. Vielmehr waren sich die Vertreter dieser Bewegung der Bedeutung der Musik für die menschlichen Affekte sehr bewusst. Der Windesheimer Kanoniker Johannes Mauburnus, der sein Reformwerk vor allem im Pariser Raum ausführte, schilderte seinen Novizen in seiner grundlegenden Einleitung zur systematischen Meditation, wie das – einstimmige – Singen von ihm passend auf bekannte Hymnenmelodien angefertigter Gedichte die persönliche Meditation erleichtern und fördern konnte.[8] Die zweideutige Haltung der Devotio moderna gegenüber der Musik resultierte in einer Gratwanderung hinsichtlich der Musikpraxis: einer relativ offenen Haltung dort, wo es um die Musikpraxis im außerliturgischen Rahmen ging, einer rigiden Haltung im Rahmen der im *Liber Ordinarius* festgelegten Liturgie. Bereits die älteste Auflage des Windesheimer Ordinarius

[5] Zur Devotio moderna siehe John van Engen, *Sisters and Brothers of the Common Life. The Devotio Moderna and the World of the Later Middle Ages*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2008.

[6] Diese Anzahl stammt aus Rudolf Th.M. van Dijk und Anton J. Hendrikman, „Tabellarium chronologicum Windeshemense. De Windesheimse kloosters in chronologisch perspectief", in: Anton J. Hendrikman e.a. (Hgg.), *Windesheim 1395–1995. Kloosters, teksten, invloeden*, Nijmegen: Centrum voor Middeleeuwse Studies, Katholieke Universiteit Nijmegen 1996 (Middeleeuwse studies XII), 186–210.

[7] Ulrike Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit. Studien zu einer Musikhandschrift der Devotio Moderna (Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 16 H 34, olim B 113). Mit einer Edition der Gesänge*, Leiden und Boston: Brill 2002 (Studies in the History of Christian Thought 106).

[8] Ulrike Hascher-Burger, „Music and Meditation: Songs in Johannes Mauburnus's Rosetum exercitiorum spiritualium", in: *Church History and Religious Culture* 88.3 (2008), 347–370.

enthält ein striktes Verbot rhythmisierter, verzierter Choralmelodien sowie des liturgischen Orgelspiels.[9]

Grund für das rigide Verbot war die *fractio vocis*, die zu *curiositas* und *levitas* führen konnte, zu einer nur oberflächlichen Teilnahme an der Liturgie, wenn man durch Musik abgelenkt wird (*curiositas*) und zu oberflächlichem Frohsinn (*levitas*) verführt.[10] Vielmehr sollte der Choral *plano et simplici modo*, in unverzierter, unrhythmischer Weise vorgetragen werden. Ebenso wie die kompositorischen Raffinessen der spätmittelalterlichen Vokalpolyphonie, gegen die dieses Verbot gerichtet ist,[11] konnte auch das Orgelspiel das spirituelle Wachstum, die erklärte Zielsetzung aller Mitglieder dieser Bewegung, in Gefahr bringen. Daher wurde auch liturgisches Orgelspiel verboten.

Die Einschränkung des Orgelspiels wurde 1464 auf den paraliturgischen Bereich ausgebreitet, als das Verbot in die Bestimmungen der jährlich stattfindenden Windesheimer Kapitelzusammenkünften aufgenommen wurde: „So wie wir keine Orgeln im Gottesdienst erlauben, so erlauben wir sie der *excitatio* wegen auch nicht im Dormitorium."[12] Grund für das Verbot war die drohende *excitatio*, Erregung, die durch das Orgelspiel hervorgerufen werden konnte und die die im Ordinarius geforderte *gravitas* des Gesangsvortrags in Gefahr brachte. *Excitatio* beeinträchtigte den Gesang nicht nur während liturgischer Feiern, sondern auch im Dormitorium. Im Bereich der klösterlichen Zellen, dem Dormitorium, wurde ganz offensichtlich ebenfalls auf Orgeln gespielt. Zeitgenössische Berichte belegen geistliche Übungen mit Gesang in den Dormitorien, die ein möglicher Grund für sowohl das Vorhandensein als auch das Verbot von Orgeln gerade hier gewesen sein könnten. Zwei Jahre später, 1466, wurde der Beschluss des Kapitels routinemäßig bestätigt.[13]

Gegen die Orgelverbote muss es erheblichen Widerstand vonseiten der reformierten Chorherren- und Chorfrauenklöster gegeben haben. Nur so lässt sich erklären, dass im 16. Jahrhundert die Bestimmungen hinsichtlich des Orgelspiels erheblich modifiziert wurden. Klösterlicher Orgelbesitz wurde erlaubt,

[9] „Nullus fractis vocibus audeat curiositatem vel levitatem ostendere, sed plano & simplici modo qui gravitatem preferat omnis cantus est depromendus. Propter quod nec organa iudicamus aliquo modo admittenda." *Ordinarius divini officii pro ordine Canonicorum Regularium Capittuli siue Congregationis Wyndesemensiss*, Deventer 1521, fol. 41v: *De modo et uniformitate cantandi.* Dieser Passus ist identisch mit dem Agnietenberger Ordinarius aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, siehe Eckart Conrad Lutz, *Arbeiten an der Identität. Zur Medialität der cura monialium im Kompendium des Rektors eines reformierten Chorfrauenstifts. Mit Edition und Abbildung einer Windesheimer ‚Forma investiendi sanctimonialium' und ihrer Notationen*, Berlin-New York: de Gruyter 2010 (Scrinium Friburgense 27), 42.

[10] Jeffrey Hamburger wies darauf hin: „Curiosity and idol worship were intrinsically linked", siehe Jeffrey Hamburger, „Idol Curiosity", in: Klaus Krüger (Hg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen: Wallstein 2002 (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 15), 23.

[11] Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit* (wie Anm. 7), 185–202.

[12] „Sicuti non admittimus organa in divino officio, ita nec in dormitorio causa excitationis." *Acta capituli Windeshemensis*, ed. Sape van der Woude, 's-Gravenhage: Nijhoff 1953 (Kerkhistorische Studien 6), 66.

[13] „Confirmata: Sicut non admittimus organa etc." Ibid., 67.

wo er bereits vorhanden war, aber eine Ausbreitung des Orgelbesitzes wurde unterbunden. So verordnete das Kapitel im Jahr 1538 allen seinen Häusern, die erlaubterweise Orgeln besassen, dass sie weltliche Organisten im Dienst haben sollten und keine, die die Profess abgelegt haben. Klöster, die Orgeln ohne Erlaubnis des Kapitels besassen, sollten diese behalten dürfen. Häuser aber, die keine Orgeln besitzen, sollen sich solche weder zulegen noch benutzen.[14]

Das Kapitel von Windesheim hatte sein Orgelverbot partiell zurückgezogen. Die Klöster hatten sich dort durchgesetzt, wo die normativen Bestimmungen des Kapitels mit bereits bestehenden Musiziertraditionen konfrontiert wurden. Wo in Klöstern bereits Orgeln standen – ob diese nun mit oder ohne Erlaubnis des Kapitels angeschafft worden waren – sollte auf diesen nun gespielt werden dürfen. Doch Konvente ohne Orgelbesitz sollten diese Instrumente auch weiterhin nicht anschaffen dürfen.

Neun Jahre später, 1545, stand die Orgelfrage ein letztes Mal auf der Tagungsordnung der Kapitelversammlung. Das Kapitel ordnete an, es solle keiner sich fortan herausnehmen, das Kapitel um die Erlaubnis zu bitten, eine Orgel in seinem Konvent zu haben, da das Kapitel wünsche, dass in dieser Angelegenheit die Statuten der Väter beobachtet werden.[15] Mit dem Hinweis auf die Gründungsväter als letzter und bindender Autorität setzte das Windesheimer Kapitel die eigenen normativen Vorgaben gegenüber der klösterlichen Orgeltradition endgültig durch – doch nur bei den Konventen, die noch immer keine Orgel besassen. Wo normative Vorgabe und lokale Orgeltradition aufeinander prallten, entschied sich der Konflikt zugunsten der Klöster. Bis zur letzten allgemeinen Kapitelversammlung im Jahr 1611 kam das Thema nicht mehr zur Sprache.

Die Vorgaben des Windesheimer *Liber ordinarius* sowie die Beschlüsse der Kapitelversammlungen besassen für alle reformierten Augustiner Chorherren- und Chorfrauenklöster verbindliche Gültigkeit. Auch Klöster anderer Orden, wie die Benediktiner und Benediktinerinnen der Bursfelder Union und die zisterziensischen Klöster in Niedersachsen, orientierten sich in ihrer Lebensweise an den Ideen der Devotio moderna und sprachen ihrerseits ein Orgelverbot aus. Die rigorose Haltung Windesheims gegenüber dem Orgelspiel vertrug sich jedoch schlecht mit dem im 15. Jahrhundert stark anwachsenden Wunsch der Klöster, eigene Orgeln zu besitzen und auf ihnen zu spielen.

[14] „Capitulum mandat omnibus domibus suis de beneplacito eiusdem organa habentibus, ut organistas habeant saeculares et non professos, qui autem organa habent sine licentia capituli, ea tollant, non habentes vero neque sibi procurent aut assumant". Ibid., 145.

[15] „Mandat capitulum ne quis posthac petere praesumat a capitulo licentiam habendi organa in conventu suo, quum velit capitulum in hac re statuta patrum observari". Ibid., 149.

II. Orgeln und norddeutsche Klosterreform

Im 15. und 16. Jahrhundert gehörten Orgeln in den Niederlanden und in Norddeutschland zur Standardausrüstung von Kirchen. Nicht nur weltgeistliche Kollegien, sondern auch Kloster- und Beginengemeinschaften bemühten sich in dieser Zeit, für ihre Kirchen Orgeln anzuschaffen.[16] Orgelmusik verschönerte die Liturgie an hohen Festtagen und erhöhte deren Bedeutung, aber die Instrumente waren auch willkommene Prestigeobjekte, auf deren Wirkung man nicht gerne verzichten mochte.

Im Zuge der Klosterreform hielt das Windesheimer Orgelverbot auch in Norddeutschland Einzug. Nikolaus von Cues, der als päpstlicher Legat mit der Durchführung der Reform in den Klöstern der nördlichen Germania betraut war, bestimmte auf der 1451 in Magdeburg gehaltenen, für die Reform konstitutiven Synode, dass die Orgelpfeifen während der Messe nicht gespielt werden sollten, und vor allem keineswegs nach der Evangelienlesung.[17] Dieses Verbot fand nur wenig Beachtung. Überraschend viele Klostergemeinschaften suchten einen Weg, das Orgelspiel trotz dieser normativen Vorgabe zu kontinuieren.

Das Augustiner Chorfrauenkloster Heinigen, das 1451 reformiert und als eines von wenigen Augustiner Chorfrauenklöstern 1479 regulär in das Windesheimer Kapitel inkorporiert wurde,[18] ist ein gutes Beipiel für die Spannung zwischen normativem Druck und alltäglicher Praxis. Aus diesem Konvent ist einerseits ein *Liber ordinarius* nach Windesheimer Vorbild bewahrt geblieben, der natürlich auch das bekannte Verbot des liturgischen Orgelspiels enthält.[19] Andererseits sind aber in einem liturgischen Formular aus der Reformzeit für die Einkleidung von Windesheimer Chorfrauen auch Rubriken mit Hinweisen auf Orgelspiel enthalten.[20] Das Verbot des Orgelspiels wurde hier ignoriert.

Auch der Windesheimer Augustiner Regularkanoniker und Klosterreformer Johannes Busch wies in seinem 1470–1473 verfassten Geschichtswerk *Liber*

[16] Walter Simons führt mehrere belgische Beginenhöfe an, die im 15. und 16. Jahrhundert nachweislich Orgeln besassen: „For example in the Brussels beguinage before 1449 [...], in the Diest beguinage before 1481 [...], and in Tongeren between 1526 and 1530 [...]." Walter Simons, „Beguines, Liturgy and Music in the Middle Ages: An Exploration", in: Pieter Mannaerts (Hg.), *Beghinae in cantu instructae. Musical Patrimony from Flemish Beguinages (Middle Ages – Late 18th C.)*, Turnhout: Brepols 2009 (Épitome musical), 24 Anm. 14.

[17] Arnfried Edler (Hg.), *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, 3 Bde. Laaber: Laaber Verlag 2004, Bd. I, 28.

[18] Wilhelm Kohl, Ernest Persoon und Anton G. Weiler (Hgg.), *Monasticon Windeshemense*, 4 Bde., Brüssel: Archives et Bibliothèques de Belgique 1976–1984, Bd. 2: Deutsches Sprachgebiet, 478–489.

[19] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 649 Helmst. Zu diesem Codex siehe Lutz, *Arbeiten an der Identität* (wie Anm. 9), 185–188.

[20] Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf 1271 Helmst., fol. 12v und 15r. Abbildungen bei Lutz, *Arbeiten an der Identität* (wie Anm. 9), 277 und 279.

de reformatione monasteriorum[21] wiederholt auf Orgelspiel in reformierten Klöstern.[22] Zweimal hatte er im Augustiner Chorherrenkloster Sulta bei Hildesheim als Prior sogar selbst Orgelspiel angeordnet.[23] Anders als der Windesheimer Ordinarius verurteilte Busch das liturgische Orgelspiel nicht, sondern präsentierte es in neutralem Ton gleichsam als Selbstverständlichkeit.

Orgeln waren während der Reform nicht nur in Gebrauch, auch Restaurierung und Neukauf von Orgeln sind wiederholt belegt. Das westfälische Benediktinerinnenkloster Gertrudenberg bei Osnabrück renovierte im Zuge der Bursfelder Reform zwischen 1483 und 1495 zunächst den Nonnenchor und die Klausur, danach die Wirtschaftsanlagen und Verwaltungsgebäude.[24] Zusammen mit dem Chor wurde auch die Orgel für einen beträchtlichen Betrag von 80 Mark tiefgreifend restauriert[25] – eine überraschende Haltung angesichts der eindeutigen Verbote des Orgelspiels nicht nur in Windesheimer Kreisen, sondern auch im Umfeld der Bursfelder Reform.[26]

Dieser offensichtliche Widerspruch zwischen klösterlicher Liturgiepraxis und institutionell verhängtem Orgelverbot passt nicht in den gängigen Verlauf der norddeutschen Klosterreform. Klöster haben sich wiederholt gegen die Windesheimer Reform zur Wehr gesetzt. Vor allem in den niedersächsischen Frauenkonventen wurde der Reformer Johannes Busch nicht mit offenen Armen

[21] Zum *Liber de reformatione monasteriorum* siehe Staubach, „Zwischen Bursfelde und Windesheim" (wie Anm. 3), 114–119. Der *Liber de reformatione monasteriorum*, eine der bedeutendsten Quellen für die monastische Reform in Niedersachsen, enthält Augenzeugenberichte aus 31 Frauengemeinschaften und 29 Männerkonventen. In den meisten Fällen unternahm Busch die Reform eigenhändig oder hat sie jedenfalls tatkräftig unterstützt. Er reformierte nicht nur Klöster seines eigenen Ordens der Augustiner Chorherren und Chorfrauen, sondern auch Konvente des Zisterzienserordens, der Büsserinnen, der Prämonstratenser sowie drei Inklusengemeinschaften. Diese Gemeinschaften reformierte er, wie er selbst angab, nach bestem Wissen und Gewissen nach den Regeln ihres eigenen Ordens. Der *Liber de reformatione* ist eine der wichtigsten erzählenden Quellen nicht allein für die Windesheimer Reform, sondern auch für die Frühgeschichte der Bursfelder Kongregation. Ausgabe: Karl Grube (Hg.), *Des Augustinerpropstes Johannes Busch Chronicon Windeshemense und Liber de reformatione monasteriorum*, Halle: Hendel 1886 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen XIX). Dazu Ulrike Hscher-Burger, „In omnibus essent conformes? Windesheimer Reforn und liturgische Erneuerung in niedersächsischen Frauenklöstern im 15. Jahrhundert", in: *Church History and Religious Culture* 93 (2013), 535–547.

[22] Grube, *Johannes Busch* (wie Anm. 21), 418, 419, 429, 430, 436, 461.

[23] Ibid., 429.

[24] Dazu Gudrun Gleba, *Reformpraxis und materielle Kultur. Westfälische Frauenklöster im späten Mittelalter.* Husum: Matthiesen 2000 (Historische Studien 462), 169–170.

[25] Ibid., 170 aufgrund eines Rechnungsberichts des Procurators.

[26] Ein Orgelverbot wurde auf dem Generalkapitel der Bursfelder Union von 1496 ausgesprochen. Dazu Klaus Schreiner: „Auf Orgeln zu verzichten oder sie nach einer erfolgreich durchgeführten Reform zu zerstören oder zu verkaufen, galt in Bursfelder Reformkreisen als Zeichen intakter Askese." Klaus Schreiner, „Benediktinische Klosterreform als zeitgebundene Auslegung der Regel. Geistige, religiöse und soziale Erneuerung in spätmittelalterlichen Klöstern Südwestdeutschlands im Zeichen der Kastler, Melker und Bursfelder Reform," in: *Blätter für württembergische Kirchengeschichte* 86 (1986), 105–195, hier 191–192.

empfangen.[27] Die Durchführung der Windesheimer Reform bedeutete einen mit harten Mitteln, manchmal über Jahre hinweg ausgefochtenen Kampf.[28] Doch wenn die Reform eines Konvents durchgesetzt werden konnte, bedeutete das eine radikal durchgeführte Veränderung seiner Lebensweise: Küchen wurden umgebaut, um gemeinsame Mahlzeiten zu ermöglichen, Frauenklöster wurden von einer geschlossenen Mauer umgeben, um jeden Kontakt mit der Aussenwelt zu unterbinden, die liturgischen Bücher wurden komplett ersetzt – und wo das aus Kostengründen nicht möglich war, doch wenigstens sorgfältig mittels Korrekturen der uniformen Windesheimer Liturgie angepasst. So konnte Johannes Busch wiederholt zufrieden konstatieren, die Klöster seien nach anfänglichem Widestreben doch in allem – Habit, Gesang, liturgischen Büchern – dem Windesheimer Kapitel uniform geworden.[29]

In allem – bis auf das liturgische Orgelspiel? Wie hätte man sich diese Ausnahme zu erklären? Wurde das Orgelspiel einfach geduldet? Duldung irgendwelcher lieb gewordener Lebensweisen war kein Kennzeichen der mit aller Härte durchgeführten Windesheimer Reform. Auch handelten die Klöster nicht im Geheimen, sie verbargen weder ihre Orgeln noch ihr liturgisches Orgelspiel.

a. Pfarrkirche und Nonnenchor

Für manche Frauenklöster besteht die Antwort in der Tatsache, dass ihre Kirchen nach der Reform strikt aufgeteilt wurden in einen Bereich, der als Pfarrkirche für die Laiengemeinde diente, und den für Laien unzugänglichen Bereich des Nonnenchors. Dass diese Einteilung Auswirkungen auf das Orgelspiel haben konnte, zeigt das Beispiel der Zisterzienserinnenabtei Wienhausen, für die schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Besitz einer Orgel belegt ist.[30] Enge Verbindungen zu den Herzögen von Braunschweig-Lüneburg, deren Töchter häufig Äbtissinnen in Wienhausen waren, spielten eine wichtige Rolle in der Geschichte Wienhausens. Als im Jahr 1469 die Reform der Abtei stattfand, wurde sie auch mit dem Verbot des Orgelspiels konfrontiert. Die Wienhäuser Chronik berichtet von diesem Konflikt in Zusammenhang

[27] Hierzu Gabriela Signori, „Gehorsam wider Eigensinn. Wertekonflikte in Frauenklöstern und -stiften des 15. Jahrhunderts", in: Alois Hahn, Gert Melville und Werner Röcke (Hgg.), *Norm und Krise von Kommunikation. Inszenierungen literarischer und sozialer Interaktion im Mittelalter*, Berlin: Lit-Verlag 2006 (Geschichte, Forschung und Wissenschaft 24), 291–309, hier: 300–304.

[28] Sogar liturgischer Gesang wurde als magische Waffe eingesetzt. Ulrike Hascher-Burger, „Zwischen Liturgie und Magie: Apotropäischer Zaubergesang in niedersächsischen Frauenklöstern im späten Mittelalter", in: *Journal of the Alamire Foundation* 3 (2011), 127–143.

[29] Busch schrieb beispielsweise über die gelungene Reform des Augustinerchorfrauenkonvents in Dorstadt: „...ut prefatum monasterium reformarem sicut in Heyninghen et Stederborch, ut eis in habitu, statutis, in cantu et in omnibus essent conformes similiter et monialibus capituli de Windesem." Grube, *Johannes Busch* (wie Anm. 21), 647–648.

[30] Im „Notizbuch der Äbtissinnen" wird der Bau einer Orgel im Jahr 1431 erwähnt. Für die Orgelpfeifen wurde Material einer bereits bestehenden Orgel wiederverwendet; Wienhausen, Klosterarchiv, Fach 3, Nr. 1/1, 24–25. Ich danke Henrike Lähnemann für ihren Hinweis auf diese Handschrift.

mit Visitationen von Patres und Priestern, die ohne Wissen des Bischofs das Kloster visitierten und anordneten, dass „keine Orgel oder andere Instrumentalmusik in der Mette oder Vesper mehr gehört werden solle." [31] Die Kirche des Klosters Wienhausen hatte von Anfang an sowohl als Klosterkirche als auch als Pfarrkirche gedient. Bis zur Klosterreform wurden die Gottesdienste von Nonnen und Laien gemeinsam gefeiert. Im Zuge der Reform wurde die gemeinschaftliche Ausführung der Liturgie abgeschafft, die Nonnen folgten der Liturgie von der Nonnenempore aus, die Laien feierten zusammen mit den Weltgeistlichen im Schiff.[32] Die Orgel stand im Kirchenschiff und den Priestern war es auch nach der Reform erlaubt, darauf zu spielen, während das Instrument für die Nonnen nunmehr unzugänglich war. Orgelspiel während des Offiziums wurde abgeschafft, denn das Stundengebet fand nach der Reform ausschliesslich auf der Nonnenempore statt, wo keine Orgel stand.

Zwischen 1489 und 1495 wurde mit finanzieller Unterstützung des Herzogs von Braunschweig-Lüneburg eine neue Orgel gebaut, zu der die Äbtissin selbst eine grosse Menge Holzes beisteuerte.[33] Dabei dürfte es sich wohl um die Orgel im Kirchenschiff gehandelt haben, auf der zu spielen zwar den Nonnen verboten, aber den weltgeistlichen Priestern des Klosters durchaus erlaubt war. Die Wienhäuser Abtei hielt sich also durchaus an die Bestimmungen der Reform.

Für das Zisterzienserinnenkloster Medingen spielten in der Frage des Orgelverbots politische Verbindungen zum Bischof von Verden eine wichtige Rolle. Jahrhundertelang war Medingen das „Hauskloster" für Töchter aus reichen Lüneburger Kaufmannsfamilien. 1479 wurde es auf Geheiß des Bischofs von Verden mit Unterstützung Wienhausens reformiert.[34] In Medingen diente die Klosterkirche ebenfalls als von Weltgeistlichen betreute Pfarrkirche. Anders

[31] „Nichts destoweniger hat die Hochgebohrne Hertzogin zu Braunschw. und Lünebg. Anna von Nassau und der Probst Henricus Wetteman viel Visitirens und besuchens angestifftet durch Patres und Prediger, welche ohn Erlaubniß vom Bischoffe offt ins Kloster kamen und bald dieses bald jenes unter dem Schein der Verbeßerung entweder einführten oder abschafften, als unter andern daß die Hauptmeße, nicht, wie vorhin, von den Geistlichen und der Jungfrl. Versamlung sollte abgesungen werden; sondern allein von denen Jungfrauen. Auch daß keine Orgel und ander instrumental Music in der Mette und Vesper mehr sollte gehöret werden." Horst Appuhn (Hg.), *Chronik und Totenbuch des Klosters Wienhausen*, Wienhausen: Kloster Wienhausen 1986, 26.

[32] Wienhausen, Klosterarchiv, Urkunde 554; getippte Transkription: Wienhausen, Klosterarchiv, Copie Nr. 9. Zur Funktion der Nonnenemporen im Zuge der Reform siehe Gisela Muschiol, "Liturgie und Klausur. Zu den liturgischen Voraussetzungen von Nonnenemporen.", in: Irene Crusius (Hg.), *Studien zum Kanonissenstift*, Göttingen: Vandenhoek und Ruprecht 2001, 129–148.

[33] „Zu seiner Zeit ist die Orgel gebauet von denen Patronen, da er und die Versamlung hülffliche hand boten mit Speise und anderen Nohtwendigkeiten, die Domina gab auch viele Bretter hiezu her." Appuhn, *Chronik* (wie Anm. 31), 55.

[34] Johann Ludolph Lyßmann, *Historische Nachricht von dem Ursprung, Anwachs und Schicksalen des im Lüneburgischen Herzogthum belegenen Closters Meding, dessen Pröbsten, Priorinnen und Abbatißinnen auch fürnehmsten Gebräuchen und Lutherischen Predigern etc. nebst dazu gehörigen Urkunden und Anmerkungen bis auf das Jahr 1769 fortgesetzet*, Halle: Gebauer 1772, 69.

als Wienhausen verfügte Medingen jedoch über zwei Orgeln, eine im Kirchenschiff und eine auf der Nonnenempore. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, so berichtet die Medinger Chronik aus dem 17. Jahrhundert, ließ Propst Ludger Töllner die Kirche erweitern und – ausser der grossen Orgel in der Kirche – eine weitere Orgel auf der Nonnenempore platzieren. Auf dieser Orgel konnten die Nonnen während der Konventsmessen und des Offiziums spielen.[35] Ludger Töllners Amtszeit dauerte von 1416 bis 1446 und lag also vor der Einführung der Reform.[36] Zu seiner Zeit konnten die Nonnen sowohl auf der großen Orgel in der Kirche als auch auf der Nonnenempore spielen.

Nach der Reform sollte auch in Medingen das Orgelspiel eingeschränkt werden. Dank direkter Verbindungen zum Bischof von Verden fanden die Nonnen allerdings einen Weg, wie sie ein generelles Verbot des Orgelspiels umgehen konnten. Eine bischöfliche Dispens garantierte ihnen nicht nur die Regelung, auch während der Fastenzeiten in einem separaten Refektorium Fleisch essen zu dürfen, sondern auch die Konzession, wie gewohnt während Apostelfesten und anderer hoher Feiertage die Orgel zu benützen. Während des Stundengebets sollte eine speziell für diese Aufgabe ausgebildete Nonne auf der Orgel spielen.[37] Tatsächlich deuten zahlreiche Hinweise in Handschriften aus dem Kloster Medingen auf eine lebendige Tradition des liturgischen Orgelspiels in Medingen auch in der Zeit nach der Reform.[38] Darauf komme ich später zurück.

Die Kirche des Zisterzienserinnenklosters Mariensee diente nach der Reform ebenfalls als Pfarrkirche für die Parochianen der Umgebung, während der liturgische Raum der Nonnen auf die Nonnenempore beschränkt war. Auf einem eingefügten Blatt im Gebetbuch der Äbtissin Odilia von Alden aus dem Jahr 1522 sind Gesänge zum Fest der *Assumptio Marie* aufge-

[35] „Daher ließ er gleich zu Anfang ein Positiv auf den Jungfrauenchor setzen, und die grosse Orgel in der Kirche mit etlichen neuen Stimmen vermehren, hielt daneben etliche von den jüngern Conventualinnen und alle seine Capellanos zur Music an, und brachte es so weit damit, daß sie hernach an den Fest- und Aposteltagen sowol bey dem öffentlichen Gottesdienste, als unter ihren Horis eine angenehme Music machen konnten. Wie es denn ebenfalls von ihm herkommt, daß noch bis auf den heutigen Tag an den Fest- und Aposteltagen, auch sonst zu gewissen Zeiten, die Orgel unter der Chorstunde gespielet wird." Ibid., 50.

[36] Zu Töllner vgl. ibid., 48–54.

[37] „Et insuper ut diebus festivis apostolorumque et sollempnioribus festis in organis tempore divinorum ut apud Vos solitum fuit cantent per unam ex eisdem monialibus ad hoc instructam et edoctam presentibus usque ad specialem nostram revocationem a nobis sive nostra auctoritate spirituali vobis factam et insinuatam valituris gratiose concedimus." Ibid., 122.

[38] Ulrike Hascher-Burger, *Verborgene Klänge. Inventar der handschriftlich überlieferten Musik aus den Lüneburger Frauenklöstern bis ca. 1550. Mit einer Darstellung der Musik-Ikonographie von Ulrike Volkhardt*, Hildesheim: Olms 2008 63–101.

schrieben.[39] Zu Beginn der Rectoseite wird – nach einigen Gesängen, die vom Propst gesungen werden sollen – vermeldet *Vnus cantet super organis Quae est ista* – einer solle zusammen mit der Orgel *Quae est ista* singen. Das grammatikalische Geschlecht *unus* weist auf ein Mitglied des Klerus als Sänger, der in Interaktion mit der Orgel singt. Die Kürze des Auszugs aus der Liturgie sowie des Incipits erlauben keine eindeutige Bestimmug dieses Gesangs. Denkbar wäre aber das Graduale *Quae est ista que progreditur quasi*, das an Marienfesten gesungen wurde. Dass es sich jedenfalls um einen Messgesang für die Pfarrkirche handeln muss, kann aus dem Geschlecht des Sängers abgeleitet werden.

Eine strikte Scheidung des Kirchenraums in Nonnenempore und Laienkirche ist nicht für alle Konvente die passende Antwort auf die Frage nach dem Orgelverbot in der Reform. Hinweise auf Konvente in Medingen, Heiningen und Gertrudenberg sowie die von Busch rapportierten Beipiele sprechen dafür, dass für die Beibehaltung des Orgelspiels ein weiterer Aspekt ausschlaggebend gewesen sein muss.

b. Ein Paradigmenstreit?

Das eingangs zitierte Orgelverbot des Windesheimer Ordinarius bezieht sich auf eine instrumentale Aufführungspraxis in *fractio vocis*, das heißt, in rhythmischem, vom Gesang weitgehend unabhängigem, figuralem Orgelspiel, eine Spielpraxis, die wegen ihrer Ferne zum geforderten *planus et simplex cantus* ablehnt wurde.[40] Dies stimmte jedoch nicht zwingend mit der gängigen Spielpraxis in niedersächsischen Klöstern überein. Es gibt Hinweise darauf, dass in den Klöstern im Gegenteil wohl eher choralnah und unrhythmisch gespielt wurde. Das spricht dafür, dass in der norddeutschen Klosterreform zwei unterschiedliche Paradigmen liturgischer Orgelpraxis miteinander konfrontiert wurden. Im Folgenden sollen einige Dokumente mit Aufzeichnungen zum Orgelspiel herangezogen werden, die für diese Hypothese aufschlussreiche Anhaltspunkte liefern.

III. Orgelspiel und Gesang – Vokalität und Instrumentalität

Traditionell wird die Orgel von allen Musikinstrumente mit dem menschlichen Körper am häufigsten in Verbindung gebracht, was mit ein Grund dafür ist, dass gerade dieses Instrument in der Ausführung der Liturgie der westlichen Kirche vor allem im ausgehenden Mittelalter eine immer prominentere Rolle zugewiesen bekam. Kirchenvater Hieronymus von Stridon (347–420) verglich in seinem

[39] Mariensee, Klosterarchiv, *Gebetbuch der Äbtissin Odilia von Alden* (ohne Signatur), fol. 74r. Ich danke Henrike Lähnemann für den Hinweis auf diese Handschrift und für ihre Transkription des Kolophons: fol. 1r *Ista collecta materia ad vsum ordinis cisterciensis pertinet sacratis nec non deodicatis virginibus in lacu sancte marie.* Explizit f. 116v: *Anno domini M° CCCCC vicesim° scdo ipso die sancti mychal[is] archageli hoc opus est completum per me Odilia de alden quondam abbatissa in lacu marie virginis.*

[40] Siehe oben Anm. 9.

Kommentar zu den Psalmen 136 und 140 erstmals den Aufbau der Orgel mit dem des menschlichen Körpers. Ebenso wie dieser bestehe das Instrument aus zahlreichen Einzelteilen, bringe aber einen einheitlichen Ton hervor. Gleichsam wie aus einer Orgel bringen wir Menschen Gott Hymnus und Canticum dar.[41] Die Orgel galt als primär vokales Instrument, das in Kirchen und Klöstern in engem Zusammenhang mit dem liturgischen Choral funktionierte. Nicht zuletzt humanistischem Streben nach Wortverständlichkeit war es zu verdanken, dass „Musikinstrumente [...] nach ihrem Gehalt an >humanitas< / >Menschlichkeit< bewertet" wurden, „und die Nähe zur menschlichen Stimme und zum Ausdruck der Wortsprache [...] zum ausschlaggebenden Bewertungskriterium" wurde.[42] Dass die Orgel unter allen Instrumenten in dieser Hinsicht eine besondere Position einnahm, wurde dem Klang der Pfeifen zugeschrieben, der der menschlichen Stimme am nächsten kam.[43] Der Vokalität der Orgelmusik im 15. Jahrhundert, ihrer engen Bindung an den einstimmigen liturgischen Gesang, entsprechen Hinweise auf die Orgel in liturgischen Handschriften – Quellen, in denen ein kontinuierlicher Gebrauch von Orgeln gerade in reformierten Klöstern sichtbar wird. Zwar betonten Orgelspiellehren zur selben Zeit in zunehmendem Masse die Instrumentalität der Orgel,[44] doch sollte das keinesfalls darüber hinweg täuschen, dass die Orgel auch im späten Mittelalter noch immer als vokales Instrument betrachtet und eingesetzt wurde.

41 „Organum autem hominis corpus est. Sicut enim organum ex multis fistulis compositum est, unum autem modulatione melos mittit. Ita et organum nostrum habemus tactum: per ipsum, hoc est peropera, melos et canticum et hymnum referimus Deo. Similiter et per auditum,et per odoratum, et per gustum, et per uisum, et per has omnes uirtutes quasi de uno organo hymnum et canticum referimus Domino." Germain Morin (Hg.), *Sancti Hieronymi Presbyteri tractatus sive homiliae in Psalmos, in Marci Evangelium aliaque varia argumenta / partem nuper detexit, partem adulteris mercibus exemit, auctori vindicavit, adiectisque commentariis criticis primus*, Turnhout ²1958 (Corpus Christianorum Series Latina 78), 296–297. Vgl. Arnfried Edler (Hg.), *Geschichte der Klavier- und Orgelmusik*, 3 Bde., Laaber: Laaber-Verlag 2004, Bd. 1, 18.

42 Edler, *Klavier- und Orgelmusik* (wie Anm. 41), Bd. 1, 28.

43 Francisco de Salinas: „[...] unter allen Instrumenten aber kommen die Pfeifen jener, die Orgel genannt werden, der menschlichen Stimme am nächsten. Hauptsächlich aus diesem Grund, so meine ich, verwendet die heilige römische Kirche diese Instrumente." („[...] & praesertim cannas instrumentorum, quae organa dicuntur, quae proxime omnium ad humanam vocem accedunt. Quam credo ob causem his potissimum instrumentis sancta Romana utitur ecclesia.") Fr. de Salinas, *De musica liber II (1577)*, Facsimilenachdruck, hg. von M. A. Kastner, Kassel u. a.: Bärenreiter 1958, 48. Zitat und Übersetzung nach Edler, *Klavier- und Orgelmusik* (wie Anm. 41), Bd. 1, 28.

44 „The practice of organ music, like that of the Trecento madrigals, was almost certainly much older than the written evidence provided by either practical or theoretical sources. The attempt to formulate it into rules came only later in response to didactic needs and by this time the situation in vocal music and its theory had changed substantially, making it very difficult to adapt the latter to the special circumstances of the keyboard and its music." Marie Louise Göllner, „Early Organ Treatises and the Italian Trecento", in: Theodor Göllner (Hg.), *Neues zur Orgelspiellehre des 15. Jahrhunderts*, München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2003 (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission 17), 17–31, hier 31.

Die Bandbreite von Vokalität und Instrumentalität der Orgel in klösterlichem Kontext soll im Folgenden anhand von drei Aufzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert gezeigt werden: Andachtsbücher aus dem bereits genannten Zisterzienserinnenkloster Medingen, ein Graduale aus einem Augustinerinnenkonvent aus der Diözese Utrecht, sowie eine Sammelhandschrift aus dem Säkularkanonikerstift St. Lambertus in Oldenburg.

Die unterschiedlichen Lösungen für eine Kennzeichnung und Aufzeichnung von Orgelmusik in diesen Quellen verweisen auf unterschiedliche Paradigmen hinsichtlich des liturgischen Orgelspiels. Kriterien für ein stärker „vokales" oder „instrumentales" Verständnis sind eine mögliche Aufzeichnung von Text für Orgelmusik sowie die Notationsarten.

a. Andachtsbuch aus Medingen

Aus dem Zisterzienserinnenkloster Medingen sind heute rund 50 Bücher für die private Andacht der Ordensfrauen und ihrer nahen Verwandten bekannt.[45] In diesen Orationalien wurden Meditationen mit Gebeten und zum Teil notierten liturgischen Gesängen in charakteristischer Weise miteinander kombiniert. In zwei Handschriften werden liturgische Gesänge mit insgesamt drei Orgelabbildungen illustriert.[46] Eine dieser Miniaturen soll hier näher erläutert werden.

Hildesheim, Dombibliothek, Ms. J 29, fol. 44r

[45] Siehe die Datenbank Medingen Manuscripts http://medingen.seh.ox.ac.uk/ (4.9.2017). Zu den Orationalien mit Musiknotation siehe Hascher-Burger, *Verborgene Klänge* (wie Anm. 38), 63–101. Zur Notation in den Medinger Orationalien Ulrike Hascher-Burger, „Notation, Devotion und Emotion in spätmittelalterlichen Andachtsbüchern aus dem Kloster Medingen", in: *Musica Disciplina* 55 (2010), 33–73.

[46] Hildesheim, Dombibliothek, Ms. J 29, fol. 44r und fol. 119r; Kopenhagen, Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 120–8°, fol. 50v. Farbabbildungen in Hascher-Burger, *Verborgene Klänge* (wie Anm. 38), 159, 162, 176.

Zwei Nonnen, erkennbar am weissen Zisterzienserinnenhabit, sind auf zwei Seiten eines Orgelinstruments sitzend dargestellt. Ihre deutlich sichtbaren Füsse berühren eine Art von Steg, der wahrscheinlich als Pedal interpretiert werden kann. Ihre Hände berühren runde Gegenstände, möglicherweise Tonschleifen, in einer Ansicht von oben dagestellt. Diese Vorläufer des Manualklaviers wurden horizontal herausgezogen und wieder zurückgeschoben.[47] Solche Orgeln wurden zuweilen von zwei Spielern betätigt, um den Abstand zwischen den Tonschleifen zu überbrücken und so das Spieltempo zu erhöhen.[48] Das abgebildete Instrument zeigt eine von links nach rechts absteigende Pfeifenreihe, wobei nicht erkennbar ist, ob es sich um eine einfache oder eine doppelte Pfeifenreihe handelt.[49] Diese Bautechnik war im 15. Jahrhundert bereits stark veraltet. Es ist daher auch zweifelhaft, ob diese Abbildung das real existierende Instrument aus dem 15. Jahrhundert wiedergibt, oder vielmehr auf eine ältere Abbildungsvorlage zurückgeht. Diese Diskussion kann hier nicht geführt werden, vielmehr sollen die Hinweise auf den gesungenen Choral in dieser Miniatur näher ins Auge gefasst werden.

Auf der rechten und linken Seite der Orgel entfalten sich zwei Spruchbänder mit unnotierten Textincipits. Auf der linken Seite liest man *Te deum laudamus te dominum*, den Beginn des Hymnus, der täglich am Ende der Matutin und der Vesper gesungen wurde, in den Medinger Orationalien aber auch als allgemeiner Lobgesang ohne direkte liturgische Bindung aufgezeichnet ist. Auf dem rechten Spruchband steht *Ergo die ista exultemus qua nobis viam vite re[surgens]*, der Anfang von Versikel 11a der Ostersequenz *Laudes salvatori*, die in Medingen während der Tagesmesse am Ostersonntag gesungen wurde. *Ergo die ista* ist nicht der einzige Versikel dieser Sequenz, der in Verbindung mit der Orgel zitiert wird. Oberhalb der Miniatur weist die Rubrik *Post matutinas per organa* auf das Textincipit von Versikel 9a: *Illuxit dies quam fecit dominus*. Auch dieser Versikel wurde mit Orgelspiel kombiniert. Möglicherweise wurde die ganze Sequenz im Anschluss an die Matutin in Interaktion mit Orgelspiel gesungen oder sogar nur auf der Orgel gespielt.

Aus einem Manuale für den Medinger Propst aus der Zeit nach der Klosterreform wird ersichtlich, dass eine Ausführung der Sequenz *Laudes salvatori*, an der Klerus und Laien gleichermassen beteiligt waren, einen musikalischen Höhepunkt während der Ostermesse bildete. Der Klerus sang die Sequenzversikel, die Laienbesucher der Pfarrkirche das niederdeutsche Osterlied *Crist is upstande*, das am Ende jedes Doppelversikels als *repetitio* eingeschoben

[47] Für Tonschleifen siehe die Beschreibung der Winchester Orgel des Mönchs Wulfstan am Ende des 10. Jahrhunderts in Barbara Owen e. al., „Organ", „IV.4: Early church organs", in: *Grove Music Online* (http://www.oxfordmusiconline.com).

[48] Friedrich Jakob e.a., *Die Valeria-Orgel*, Zürich: Verlag der Fachvereine an den Schweizerischen Hochschulen & Techniken 1991 (Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich 8), 27.

[49] Für eine eingehende Analyse dieser und der beiden anderen Medinger Orgelabbildungen fehlt hier leider der Raum.

wurde.[50] Eine Beteiligung der Nonnen wird aus dem Manuale nicht ersichtlich. Ihre musikalischen Aktivitäten beziehen sich in erster Linie auf das Offizium, während dessen auch die Orgel auf dem Nonnenchor erklang.

Die Frage, ob es sich bei dieser Miniatur um eine Abbildung realen Orgelspiels während der Andacht handelt oder doch eher um eine symbolisch zu deutende Darstellung eines Musikinstruments, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Henrike Lähnemann interpretierte die drei Medinger Abbildungen in erster Linie symbolisch als Teil des umfangreichen Instrumentariums zum Lobpreis Gottes, das die Beterinnen mental in ihrem Herzen – auf der Orgel des Herzens – betätigten.[51] Die Orgel wird allerdings konkret von zwei Nonnen gespielt – die einzige Darstellung eines von lebenden Menschen gespielten Musikinstruments, alle anderen Instrumentendarstellungen zeigen Engel oder David als Spieler.[52] Das spricht dafür, dass die Miniatur ebenso an einen konkreten liturgischen Hintergrund referiert wie die zitierten Gesänge zur Matutin, wenn damit auch nichts ausgesagt ist über Orgelspiel während der privaten Andacht selbst.

b. Graduale aus der Diözese Utrecht

Relativ unbekannte Hinweise auf eine Interaktion zwischen Chor und Orgel während der Messe enthält das Graduale ms. 33 der Universitätsbibliothek Edinburgh.[53] Diese Handschrift wird ins 15. Jahrhundert datiert, seine Herkunft wird mit einem Augustinerinnenkloster der Diözese Utrecht, möglicherweise einem Konvent des Kapitels von Windesheim, in Verbindung gebracht.[54] Dieses Graduale enthält auf fol. 137r–140r fünf Kyrie-Gloria Paare.[55] Jeweils für das Gloria wird eine Verteilung der Verse auf Chor und Orgel angegeben.

[50] Oxford, Bodleian Library, Ms. lat.lit.e 18, fol. 49v–52v. Eine vollständige Edition dieser Handschrift in Ulrike Hascher-Burger und Henrike Lähnemann unter Mitarbeit von Beate Braun-Niehr, *Liturgie und Reform im Kloster Medingen. Edition und Untersuchung des Propst-Handbuchs Oxford, Bodleian Library, MS Lat. liturg. e. 18*, Tübingen: Mohr Siebeck 2013 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 76).

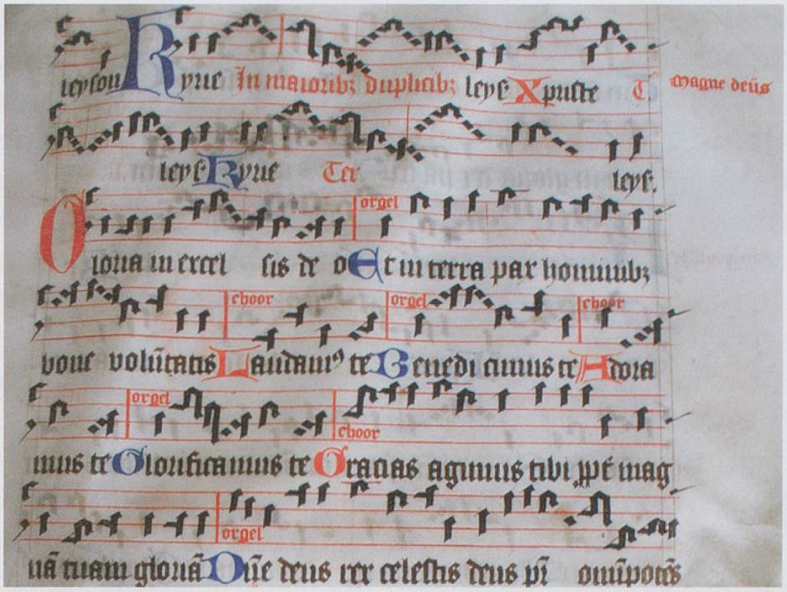
[51] Henrike Lähnemann, „Per organa. Musikalische Unterweisung in Handschriften der Lüneburger Klöster" in: Henrike Lähnemann und Sandra Linden (Hgg.), *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Berlin/New York: de Gruyter 2009, 397–412, hier: 406–407.

[52] Vgl. die musikikonographischen Abbildungen in Medinger Handschriften in Hascher-Burger, *Verborgene Klänge* (wie Anm. 38), 145–190.

[53] Ein Hinweis auf diese Quelle steht in David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Paperbackausgabe Oxford: Clarendon Press 1997, 438–439. Für eine detaillierte Handschriftenbeschreibung siehe Catherine R. Borland, *A Descriptive Catalogue of the Western Medieval Manuscripts*, Edinburgh: Edinburgh University Press 1916, 49–52.

[54] Borland, *Descriptive Catalogue* (wie Anm. 53), 50.

[55] Fol. 137r: *In maioribus duplicibus Kyrie magne deus und Gloria;* fol. 137v: *Tempore paschali/ Van paesschen Kyrie und Gloria; fol. 138r: De domina nostra/Van onse liefve vrouw Kyrie und Gloria;* fol. 138v: *In duplicibus/Van die hilligen apostelen* Kyrie und Gloria; fol. 139v: *De festis IX lectionum/Van IX lexen* Kyrie und Gloria; fol. 140r: *In dominicis .../Van die sondaghen* Kyrie und Gloria. Hier fehlt die Einteilung in Chor und Orgel; fol. 140v: weitere Kyriegesänge, ohne Gloria.



Edinburgh, University Library, ms. 33, fol. 137r

Die Gloriaverse tragen in roter Farbe geschriebene Rubriken „choor" und „orgel", die als Anhaltspunkte für die musikalische Ausführung gedient haben dürften. Eine präzise Interaktion zwischen Chor und Orgel kann man aus dieser Aufzeichnung nicht ableiten. Bemerkenswert ist aber, dass die mit „orgel" gekennzeichneten Verse ebenso wie die für den „choor" bestimmten in einstimmiger Choralnotation notiert sind und durchgehend mit dem liturgischen Text versehen sind. Die Orgel kann solo gespielt worden sein, aber vielleicht auch den Gesang verstärkt haben. Deutlich ablesbar ist jedenfalls, dass die Orgel nicht durchgehend, sondern nur bei jedem zweiten Versikel gespielt wurde. Andererseits suggeriert der durchgehende Text, dass möglicherweise durchgehend gesungen wurde.

Wie in den Medinger Handschriften sind die Orgelversikel auch in Edinburgh 33 keine selbständigen Instrumentalstücke, sondern ganz in den einstimmigen, vokalen Verlauf des liturgischen Gesangs und in die einstimmige, vokale Aufzeichnung eingebettet. Die Instrumentalität der Orgel tritt in diesen Aufzeichnungen gegenüber ihrer Vokalität in den Hintergrund.

c. Sammelhandschrift aus dem Lambertistift in Oldenburg

Außerhalb der Reformkreise ist im 15. Jahrhundert Orgelmusik auch in Niedersachsen durchaus als selbständige einstimmige[56] und mehrstimmige[57] instru-

[56] Eine Aufzeichnung einstimmiger Orgelmusik möglicherweise aus dem süddeutschen Kloster Weingarten enthält das Fragment Stuttgart, Hauptstaatsarchiv, J 522 E II Nr. 815, auf zwei schmalen Streifen eines Blatts aus einer Sammlung textloser Sequenzmelodien. Die untextierten Sequenzversikel sind abwechselnd mit „cho" (Chor) und „orga" (Organum) gekennzeichnet. Andreas Traub, „Ein Fragment zur Orgelbegleitung von Sequenzen," in: *Musikforschung* 64 (2011), 46–49, mit Schwarz-weiß Abbildung.

[57] Einige Beispiele nennt Theodor Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters*, Tutzing: Schneider, 1961, 76–77.

mentale Aufzeichnung überliefert. In der Oldenburger Handschrift Cim I 39, einer „liturgisch-theologischen" Sammelhandschrift aus dem Kollegiatsstift St. Lambertus in Oldenburg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts,[58] ist Orgelmusik ebenfalls in liturgischem Kontext aufgezeichnet. Allerdings wurden hier vokale und instrumentale Aufzeichnungen voneinander getrennt.[59] Auf fol. 90r–101v finden sich mehrere Kyrie-Gloriapaare sowie einzelne Sequenzen in einstimmiger Choralnotation.[60] Diese Gesänge alternieren mit textlosen Aufzeichnungen zweistimmiger Präambeln in der Form der sogenannten älteren deutschen Orgeltabulatur.[61]

Verglichen mit den Quellen aus Medingen und Edinburgh werden in der Oldenburger Handschrift vokale und instrumentale Verse in optischer und ausführungstechnischer Hinsicht unterschieden. Ein vokaler Charakter fehlt den zweistimmigen Orgeltabulaturen. Anders jedoch als beispielsweise die Intavolierungen liturgischer Gesänge im Buxheimer Orgelbuch sind in der Oldenburger Handschrift die Tabulaturen zusammen mit den vokal ausgeführten Choralversikeln aufgezeichnet. Der Gesamtkontext ist vokal-liturgisch, jedoch hat sich die Tabulaturaufzeichnung der Präambeln aus dem einstimmig vokalen Kontext emanzipiert. Möglicherweise verdankt sich diese von den Klöstern abweichende Aufzeichnungsform der Tatsache, dass St. Lambertus kein Reformkloster, sondern ein weltliches Kollegiatsstift war. Es unterstand somit nicht dem Reformwillen Windesheims und konnte sich eine vom Satz her stärker figural ausgerichtete, von der *fractio vocis* beeinflusste zweistimmige Aufzeichnung in Orgeltabulatur erlauben.

IV. Nochmals das Windesheimer Orgelverbot

Nochmals zurück zum Windesheimer Verbot der *fractio vocis*, in dessen Fortsetzung das Orgelverbot formuliert wird.[62] Die unmittelbare Nachbarschaft der beiden Verbote legt nahe, dass sich der Windesheimer Ordinarius nicht gegen das Orgelspiel im allgemeinen, sondern speziell gegen den Gebrauch der *fractio vocis* richtete. Gemeint waren dann die im 15. Jahrhundert beliebten rhythmisierten und figurierten Bearbeitungen von Choralmelodien, wie sie in den Tabulaturen der Oldenburger Handschrift aufscheinen und in Orgel-

[58] Oldenburg, Landesbibliothek, Hs. Cim I 39. *Handschriften in Nordwestdeutschland: Aurich – Emden – Oldenburg*, bearbeitet von Irene Stahl, Wiesbaden: Harrassowitz, 1993, 135–139.

[59] Grundlegend zu Oldenburg Cim I 39: Martin Staehelin, *Die Orgeltabulatur des Ludolf Bödeker. Eine unbekannte Quelle zur Orgelmusik des mittleren 15. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1996 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Phil.-hist. Klasse, Jg. 1996, Nr. 5).

[60] Stahl, *Handschriften* (wie Anm. 58), 135.

[61] Ich beziehe mich hier auf die Ausführungen Martin Staehelins. Die Oldenburger Landesbibliothek konnte mir aus konservatorischen Gründen keine Fotos dieser Seiten zur Verfügung stellen. Staehelin, *Orgeltabulatur* (wie Anm. 59), 170–171.

[62] Zitat siehe oben Anm. 9.

spiellehren dieser Zeit erläutert werden.[63] Zu vergleichen ist diese Situation mit dem Umgang des Windesheimer Kapitels mit der Mehrstimmigkeit. In der Devotio moderna war nicht die Mehrstimmigkeit als solche verboten – aus diesen Kreisen sind genügend Beispiele für einfache Formen unrhythmischer und großenteils syllabischer Mehrstimmigkeit (‚simple polyphony') bekannt, sondern die rhythmisierte, komplizierte Form der Kunstmusik der Zeit.[64] Anstelle der *fractio vocis* wurde der *cantus planus*, der unverzierte, unrhythmische Gesang, bevorzugt. In diesem Kontext wurde auch die Orgelmusik als eine wichtige Repräsentantin der rhythmisierten, figuralen Musik angesprochen, erschwerte dieser Stil doch die Textverständlichkeit und lenkte von der einfachen Choralmelodie ab. Er sollte daher in vokaler wie instrumentaler liturgischer Musik vermieden werden.

Die Handschriften aus Reformkreisen lassen tatsächlich keinerlei Ansätze für figurierte Orgelmusik erkennen. Vielmehr steht die Vokalität der Orgelmusik im Vordergrund. Eine einfache, im *cantus planus* ausgeführte Alternatimpraxis zwischen Gesang und Orgel, möglicherweise in Quintparallelen, vielleicht auch unisono simultan mit Gesang ausgeführt, dürfte zu den durchaus erlaubten Möglichkeiten klösterlicher Orgelmusik gehört haben.

Das im Jahr 1600 gedruckte *Caeremoniale episcoporum*, das vom päpstlichen Stuhl nach der tridentinischen Reform verabschiedet wurde und Bischofskirchen und Kollegiatskirchen Hinweise für eine adaequate Orgelpraxis vermitteln sollte, sieht in rein figuralem liturgischem Orgelspiel ebenfalls ein Problem.[65] Auch hier steht in der liturgischen Aufführungspraxis die Textverständlichkeit des Chorals an erster Stelle. Zwar gehen die Vorschriften Roms eindeutig von figuralem Orgelspiel aus, doch soll dieses wieder zum Choral zurückgebunden werden. Wenn der Choral nämlich auf der Orgel figuriert wird, dann soll ein Sänger des Chors die Versikel, die auf der Orgel gespielt werden sollen [vorab] mit verständlicher Stimme vortragen.[66] Und es wäre löblich, so fährt das *Caeremoniale* fort, wenn irgendein Sänger zusammen mit der Orgel mit klarer Stimme dasselbe singen würde.[67] Das figurierte Orgelspiel wird durch einen Vortrag gemeinsam mit einem Sänger (unisono?) eingebettet in die vokale Choralausführung, um – wie im Windesheimer *Liber ordinarius* – die Textverständlichkeit zu garantieren. Dazu wird auf Aufführungstechniken zurückgegriffen, die möglicherweise auch in Niedersachsen im 15. Jahrhundert angewendet wurden.

*

[63] Beispielsweise in der Orgelspiellehre München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. lat 7755. Facsimile und Edition in Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit* (wie Anm. 57), 155–181.

[64] Hascher-Burger, *Gesungene Innigkeit* (wie Anm. 7), 185–240.

[65] *Caeremoniale Episcoporum Iussu Clementis VIII pont. max. novissime reformatum*, Rom: Villamena 1600, lib. I. cap. 4.

[66] „Sed aduertendum erit, vt, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuncietur id, quod ab organo respondendum est." Ibid., 134–135.

[67] „Et laudabilis esset, vt aliquis cantor coniunctim cum organo voce clara idem cantaret." Ibid., 135.

Die Reibungen zwischen Windesheimer Reformwillen und klösterlicher Orgelpraxis in Niedersachsen haben sich in wiederholten Orgelverboten der Windesheimer Kapitelakten niedergeschlagen.[68] Sie dürften nicht zuletzt auf einen Streit unterschiedlicher Paradigmen zurückzuführen sein: das Paradigma einer primär figural ausgeführten Orgelmusik im Stil der *fractio vocis*, die vonseiten des Windesheimer Kapitels verboten wurde, gegenüber dem Paradigma einer traditionell vokal ausgerichteten Orgelpraxis im Stil des *cantus planus*, wie er aus Aufzeichnungen aus Medingen und Windesheimer Kreisen in der Diözese Utrecht erkennbar wird. Dass Orgelmusik im 15. Jahrhundert auch in Niedersachsen durchaus figural aufgezeichnet und ausgeführt wurde, bezeugen die zweistimmigen Orgeltabulaturen aus dem weltlichen Kollegiatsstift St. Lambertus in Oldenburg.

[68] Siehe oben Anm. 12–15.

ZWISCHEN BORDUN, FAUXBOURDON UND DISCANTUS:
Zum Dilemma instrumentaler Begleitungsstrategien für mittelalterliche, weltliche Einstimmigkeit

von Marc Lewon

Der folgende Beitrag – soweit sei im Voraus verraten und enttäuscht – wird den jahrzehntealten Wunsch heutiger Instrumentalisten nach einigermaßen verbindlichen „Regeln" oder Richtlinien für eine historisch adäquate Begleitung mittelalterlicher Einstimmigkeit leider auch nicht erfüllen können. Dass es sich bei diesem Anliegen der Aufführenden nicht um „Phantomschmerzen" handelt, sondern um ein reales Problem, ist durch literarische und ikonographische Indizien weitgehend anerkannt: Weltliche Einstimmigkeit konnte zumindest im späteren Mittelalter wohl instrumental begleitet werden,[1] es gibt gleichzeitig aber in der Überlieferung keine präzisen Hinweise, welche Art der Begleitung auf welchen Instrumenten bei welchen Repertoires zu welcher Zeit wo genau üblich war. Parallel stand selbstverständlich die Option solistischer und unbegleiteter Aufführung jederzeit zur Verfügung und war für manche Genres oder Aufführungssituationen sicher auch der Standard.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Kunst der weltlichen Einstimmigkeit so lange gepflegt, bis sie substantiell in eine Zeit hineinragte, in der sich zumindest in den schriftlichen Quellen notierter Liedkunst allgemein die Mehrstimmigkeit zur Norm entwickelt hatte. Da aus keinem der umgebenden Sprachgebiete ein vergleichbar umfangreiches Repertoire bekannt ist, geht die Überlieferung deutschsprachiger Einstimmigkeit hier einen „Sonderweg" und war spätestens im 15. Jahrhundert – und das ist nicht wertend gemeint – zu einem Anachronismus geworden, der interessante Fragen bezüglich der Aufführungspraxis aufwirft. Das Vorhandensein mehrstimmiger Modelle übte zugleich einen „Verwandlungsdruck" auf die melodische Gestalt einstimmiger Kompositionen aus, so dass sie sich nun leichter in einen polyphonen Kontext einbetten ließen. Dieses Umfeld wird sich ebenfalls auf die Art der Begleitung der Melodien ausgewirkt haben, in Rückkopplung und einhergehend mit einem Instrumentarium im Wandel.

Im Folgenden möchte ich daher auf einen zweifachen Paradigmenwechsel mittelalterlicher Einstimmigkeit im deutschen Sprachraum eingehen, der Auswirkungen auf eine eventuelle, instrumentale Begleitung zeitigen musste. Zum einen wird dafür die diachrone Entwicklung und Veränderung eines musikalischen Zeitgeschmacks zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert am Beispiel des Neidhart-Œuvres ins Zentrum der Betrachtung gestellt, das im Gegensatz zu

[1] Das gilt gerade für solche Repertoires, die eine Nähe zum Tanz aufweisen. Siehe v. a. Christopher Page, *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France 1100–1300*, London: J. M. Dent 1987, dabei zusammenfassend besonders die „Conclusions", 134–138.

anderen Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs musikalisch besonders gut überliefert ist. Das Hauptaugenmerk liegt hier auf der sich verändernden Gestalt von im Kern gleichen Melodien und einer möglichen Reaktion der instrumentalen Begleitung darauf.

Zum anderen soll ein Blick auf die synchrone Überlieferung später Einstimmigkeit im 15. Jahrhundert geworfen werden – gleich ob es sich dabei um Neukompositionen handelt oder um adaptierte Niederschriften altbekannten Materials –, die mit ihren deutlich divergenten Melodietypen nach unterschiedlichen Herangehensweisen in der Begleitung verlangen. Dabei kristallisieren sich zwei Pole in der Melodiebildung heraus, die ich als „Tenor" und „Spruchsang" bezeichnen möchte. Während der eine sich für ein „Übersingen" oder „Überspielen" in Form eines improvisierten Kontrapunkts oder für eine Begleitung mit „Klischeeharmonien" eignet, sperrt sich die Melodiebildung des anderen gegen eine solche Behandlung. Die Titelschlagworte „Bordun", „Fauxbourdon" und „Discantus" sollen daher weder einen Zeitraum noch eine Entwicklung abbilden, sondern lediglich den klanglichen Rahmen der hier behandelten Begleitungsstrategien abstecken.

Teil 1: nîthart vs. Neidhart

Der „originale" Neidhart, der Anfang des 13. Jahrhunderts v. a. im bayerischen und österreichischen Raum wirkte und dessen Lebensdaten nur aufgrund von Schätzungen mit ca. 1190–ca. 1240 angegeben werden können, war mit seinem neuartigen „Anti-Minnesang" dermaßen erfolgreich, dass er ganze Generationen von Nachahmern inspirierte und seine Werke bis in die Zeit des Buchdrucks immer wieder überliefert wurden.[2] Daran ist besonders bemerkenswert, dass seine Lieder, die sich im Laufe der Zeit zur eigenen Gattung der „Neidharte" entwickelt hatten,[3] nicht wie die anderer Minnesänger zu einer kodifizierten

[2] Als Überblick und Einstieg zur Person Neidharts, zur Überlieferung seiner Lieder, zu seinen Formen, Inhalten und Nachwirkungen, sowie einer v. a. germanistischen Bibliographie, eignet sich Günther Schweikle, *Neidhart*, Stuttgart: Metzler 1990 (Sammlung Metzler 253). Die Aussagen zur Melodienüberlieferung, Musik und Performanz sind allerdings rudimentär. Als neue Ausgabe aller Neidhart-Lieder im Wortlaut der verschiedenen Quellen parallel abgedruckt mit allen erhaltenen Melodien steht die Salzburger Neidhart-Edition zur Verfügung: Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz Viktor Spechtler (Hgg.), *Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke*, Berlin und New York: de Gruyter 2007. Ein neues, wesentlich umfangreicheres Handbuch zu Neidhart, das auch die Melodieüberlieferung eingehend behandelt, ist zurzeit in Vorbereitung: Margarete Springeth und Franz Viktor Spechtler (Hgg.), *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2017; darin besonders: Marc Lewon, „Die Melodienüberlieferung zu Neidhart". Zur Neidhart-Rezeption in Wien, siehe: Marc Lewon, „Das Phänomen ‚Neidhart'", in: Musikleben des Spätmittelalters in der Region Österreich (2017), http://www.musical-life.net/essays/b3-das-phaenomen-neidhart (18.8.2017).

[3] „Die Lieder selber erhalten als gattungstechnischen Terminus die Bezeichnung *ain nithart*: Der Name des Dichters wird als Gattungsbezeichnung verwendet […]", John Margetts (Hgg.), *Neidhartspiele*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1982 (Wiener Neudrucke. Neuausgaben und Erstdrucke deutscher literarischer Texte 7), 262.

Überlieferung eines „Alten Meisters" versteinerten, sondern in der Regel eine Nähe zur Aufführung bewahrten: sei es, dass neue Lieder in seinem Stil und unter seinem Namen geschaffen wurden, dass bestehende Lieder Erweiterungen oder Veränderungen erfuhren, dass Sänger unter seinem Namen auftraten[4] oder dass Fest- und Tanzsäle von Adel und Bürgertum mit Szenen aus Neidhart-Liedern ausgemalt wurden.[5] Im Spätmittelalter entwickelte sich sogar eine ganze Gattung von Neidhartspielen, die selbst Kaiser Maximilian I. noch kannte.[6] Auch der Einfluss seiner Lieder auf das Werk von Dichterkomponisten des 15. Jahrhunderts ist nicht zu übersehen – prominent darunter, das Oswalds von Wolkenstein.[7] Ein besonderer Ausdruck der Nähe des Neidhart-Œuvres zu Performanz und Praxis durch das gesamte Spätmittelalter hinweg, ist aber die vergleichsweise reiche Melodienüberlieferung, die mit der späten Riedschen Handschrift (Neidhart-Hs. c)[8] ihren Höhepunkt sogar erst um 1460 erreicht.

Diese chronologisch breite Streuung, die genaugenommen schon um 1225 mit einer Neumeneintragung in den Carmina Burana (Codex Buranus)[9] einsetzt, erstreckt sich sprachgeschichtlich von der mittelhochdeutschen Zeit (hier repräsentiert durch die Namensform „nîthart") bis ins Frühneuhochdeutsche des 15. Jahrhunderts (Namensform „Neidhart"). Der mit diesen Entwicklungen verbundene Zeitgeschmack spiegelt sich daher nicht nur in der Gestalt der Melodien sondern auch in den Liedtexten, die ihrerseits wieder Auswirkungen

[4] Darunter ein gewisser „Neidhart Fuchs"; siehe dazu Schweikle, *Neidhart* (wie Anm. 2), 65–67 und Richard Perger, „Neidhart in Wien", in: Gertrud Blaschitz (Hg.), *Neidhartrezeption in Wort und Bild*, Krems: Medium Aevum Quotidianum 2000 (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband X), 112–122.

[5] Siehe Blaschitz, *Neidhartrezeption* (wie Anm. 4).

[6] Ersichtlich aus einem Brief des Kaisers vom 8.3.1495, in dem er die Niederschlagung eines Bauernaufstandes zynisch mit einem „Neidhart-Tanz" vergleicht – ein Begriff, der zur Bezeichnung der „Neidhartspiele" verwendet wurde , in deren Verlauf neben Bauerntänzen auch immer wieder Kämpfe zwischen den Bauern und dem Protagonisten „Neidhart", sowie seinen (adligen) Mitstreitern dargestellt wurden. Der Brief ist erstmals abgedruckt bei Victor von Kraus (Hg.), *Maximilians I. vertraulicher Briefwechsel mit Sigmund Prüschenk Freiherrn zu Stettenberg, Nebst einer Anzahl zeitgenössischer das Leben am Hofe beleuchtender Briefe*, Innsbruck: Wagner'sche Universitaets-Buchhandlung 1875, 101–103 (die betreffende Textstelle auf 103) und dann noch einmal bei Eckehard Simon, *Die Anfänge des weltlichen deutschen Schauspiels. 1370–1530. Untersuchung und Dokumentation*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 124), 392, Nr. 154. Hinweise für die Aufführung von Neidhartspielen finden sich bis ins Jahr 1519, siehe: Margetts (Hg.), *Neidhartspiele* (wie Anm. 3), 272–274.

[7] Für ein musikalisches Neidhart-Zitat bei Oswald, siehe Marc Lewon, „Oswald quoting Neidhart: ‚Ir alten weib' (Kl 21) & ‚Der sawer kúbell' (w1)", in: mlewon – Research News from Marc Lewon (2014), https://mlewon.wordpress.com/2014/06/30/oswald-quoting-neidhart/ (18.8.2017).

[8] Berlin, Staatsbibliothek – Preußischer Kulturbesitz, Ms. germ. fol. 779 (Papierhandschrift, Nürnberg um 1460, enthält 45 Melodien).

[9] München, Staatsbibliothek, Clm 4660/4660a (bairisch-österreichischer Raum, Grundstock ca. 1230, Nachträge bis ins 14. Jahrhundert, enthält Eintragungen linienloser Neumen zu einzelnen Liedern, darunter auch zu einer lateinischen Kontrafaktur über das Neidhart-Lied „Nu gruonet aver diu heide", fol. 67v–68r).

auf Melodie, Rhythmus, Performanz und – als letztes Glied in dieser Kette – instrumentale Begleitung zeitigen mussten.

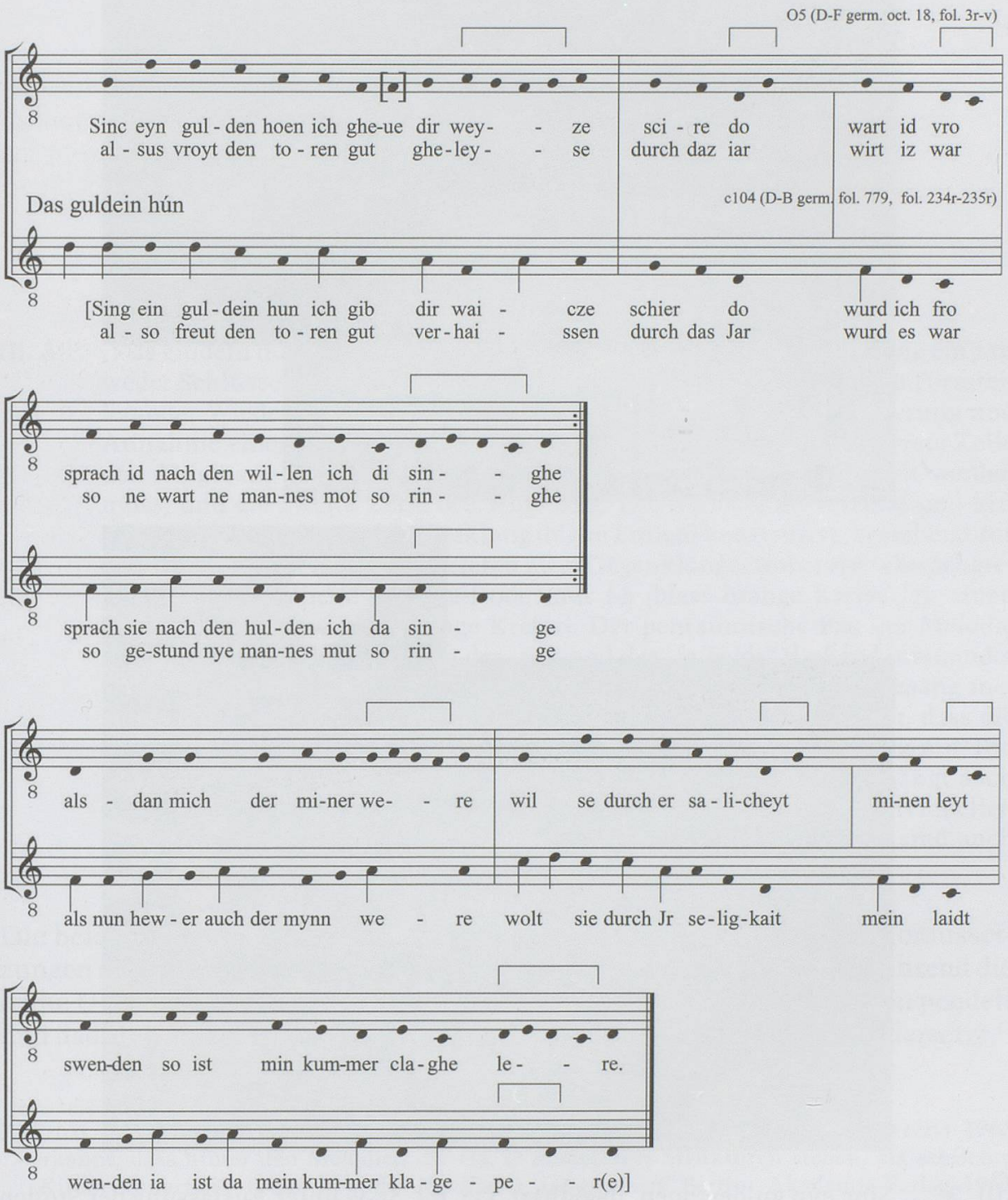
Der Paradigmenwechsel von früher zu später Neidhart-Überlieferung und einer damit verbundenen Aufführungspraxis soll an drei Schlüsselaspekten untersucht werden, die besonders großen Einfluss auf eine instrumentale Begleitung haben: die Melodiebildung, der musikalische Rhythmus und das zur Verfügung stehende Instrumentarium.

Zur Melodiebildung

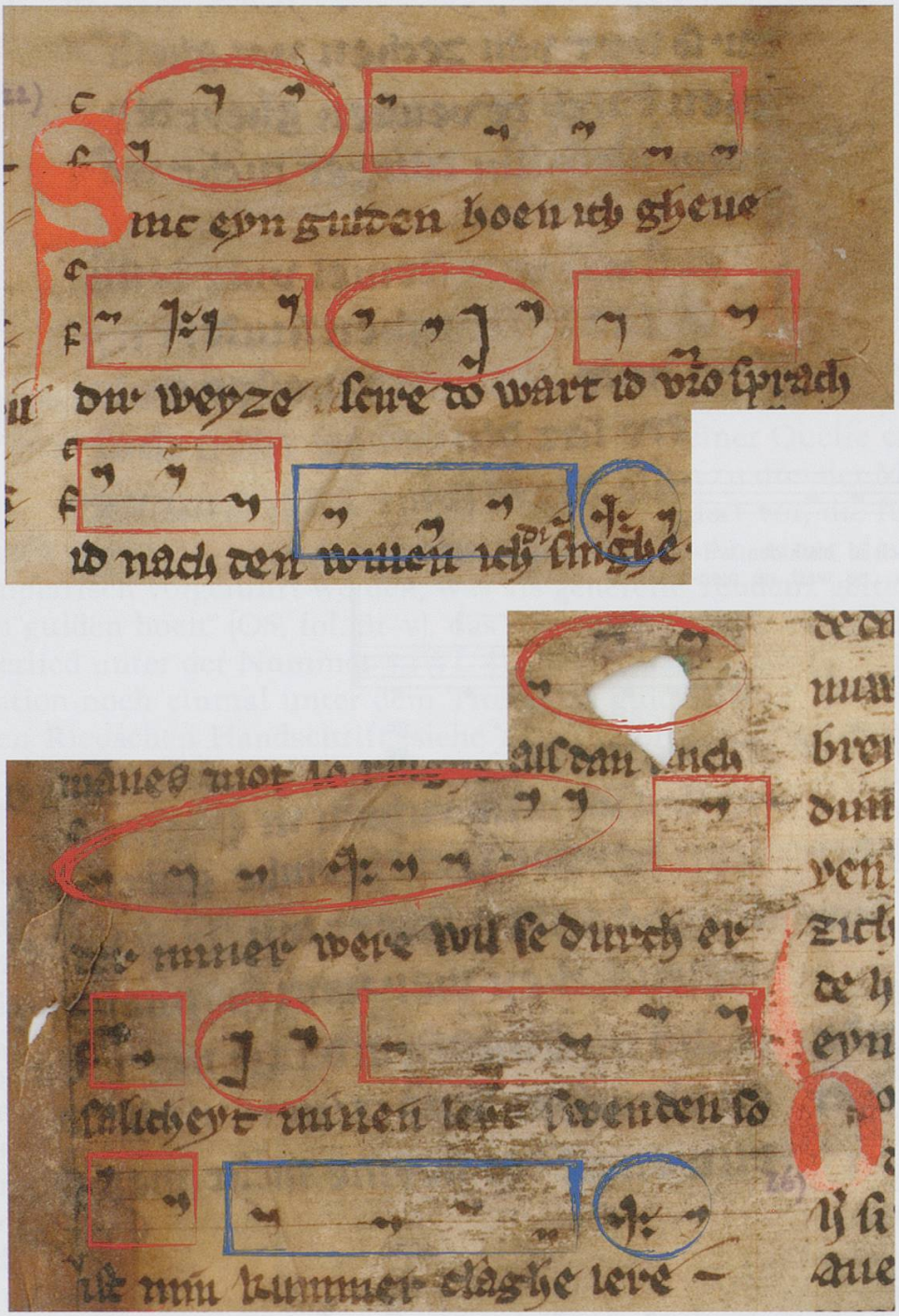
Das Frankfurter Neidhart-Fragment (Neidhart-Hs. O)[10] ist ein Glückfall für die vorliegende Aufgabe, denn nicht nur sind mit dieser Überlieferung fünf nahezu vollständige Melodien zu Neidhart-Liedern in einer Quelle erhalten, die noch ins späte 13. Jahrhundert zurückweist, es liegen zu drei der Melodien auch noch Doppelüberlieferungen aus dem 15. Jahrhundert vor, die für einen stilistischen Vergleich herangezogen werden können. An einer davon soll hier exemplarisch vorgeführt werden, was als generelle Tendenz gelten kann: „Sinc eyn gulden hoen" (O5, fol. 3r–v), das in den germanistischen Editionen als Winterlied unter der Nummer 4 (WL 4) gelistet wird, findet sich mit Melodienotation noch einmal unter dem Titel „Das guldein hún" in der bereits erwähnten Riedschen Handschrift (siehe Anm. 8, c104, fol. 234r–235r). Die Deutung dieser späten Quelle ist zunächst dadurch erschwert, dass sie weder Notenschlüssel noch Textunterlegung aufweist und nur vereinzelte Indizien für Formteile oder Wiederholungen enthält. Empirisch lässt sich über die 45 Melodien der Handschrift hinweg jedoch feststellen, dass erstens offenbar eine generelle c4–Schlüsselung vorgesehen war, denn mit dieser Grundannahme ergeben sich plausible Tonarten und Melodieführungen, die durch die Parallelüberlieferungen (darunter nicht nur Handschrift O) prinzipiell unterstützt werden; zweitens lässt die tendenziell syllabische Vertonung eine relativ eindeutige Textunterlegung vornehmen und drittens erlauben die einzelnen Koordinationsstriche gepaart mit der Einhaltung schlüssiger, musikalischer Phrasen eine überzeugende Erschließung von Formteilen und Wiederholungen.

Der Vergleich beider Melodien zeigt, dass sie zwar auf einen wiedererkennbaren Kern zurückgehen, sich im Detail aber deutlich voneinander unterscheiden. Während eine synoptische Übertragung die Ähnlichkeiten der Melodieversionen hervorhebt, lassen sich im Faksimile die melodisch-modalen Unterschiede der beiden Überlieferungen besonders gut erkennen:

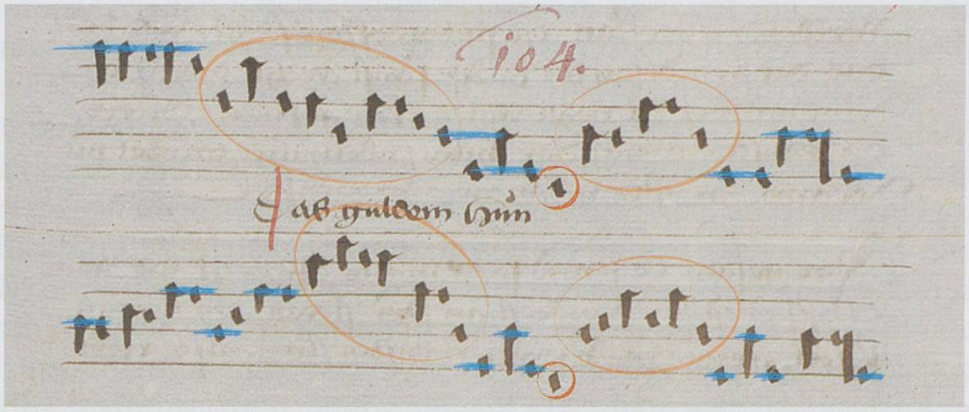
[10] Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. germ. oct. 18 (Fragment einer Pergamenthandschrift, niederdeutsch um 1300, enthält fünf Melodien).



Ill. 1: Synoptische Melodietranskription von „Sinc eyn gulden hoen“ (Neidhart, O5, fol. 3r–v) und „Das guldein hún“ (Neidhart, c104, fol. 234r–235r). Während in Hs. c Wiederholungen weder markiert noch ausnotiert sind, ist die Stollenwiederholung in Hs. O ausgeschrieben (in der Transkription ist die einzige sich unterscheidende Note dabei in eckige Klammern gesetzt). Die „Taktstriche“ in der Transkription markieren Versgrenzen, die nach unten gerichteten Notenhälse symbolisieren die Virgen der Hs. c.



Ill. 2: „Sinc eyn gulden hoen“ (Neidhart, O5, fol. 3r–v) unter Auslassung der Stollenwiederholung. Die Melodie pendelt zwischen verschiedenen modalen Zentren oder „Feldern“: Kreise stehen für die Hauptklänge des „sol-Felds“ (G unter D / G über D = rote Kreise) und des „re-Felds“ (D Finalis = blaue Kreise), Rechtecke für die zugehörigen Gegenklänge des „fa-Felds“ (F unter A / F über C = rote Kästen) und des „ut-Felds“ (C unter E = blaue Kästen). Die Illustration zeigt somit eine „wandernde Modalität“ von einem „sol-“ zu einem „re-Feld“, die in jedem Formteil einmal durchschritten wird. Dieser Versuch ist eine subjektive Interpretation aus praktischer Erfahrung. Andere Deutungen sind natürlich möglich.



Ill. 3: „Das guldein hún" (Neidhart, c104, fol. 234r). Die Melodieaufzeichnung enthält weder Schlüsselung, noch Textunterlegung, noch Markierungen von Formteilen oder Wiederholungszeichen. Bei weitgehend syllabischer Textierung und Annahme eines c4-Schlüssels erscheint jedoch plausibel, dass die erste Zeile den Aufgesang darstellt, die für den zweiten Stollen also wiederholt werden muss, und die zweite Zeile den Abgesang. Die Melodie ist vertikal und kirchentonal auf einen „re"-Hauptklang (blaue Linien) konstruiert, bestehend aus den Tonstufen d-f-a-d'. Hinzu treten zwei Gegenklänge, wobei ein schwächerer „fa"-Klang, bestehend aus c'-a-f oder nur f-a (blass orange Kreise), in einen stärkeren auf c mündet (orange Kreise). Der pentatonische Bau der Melodie lässt die tonalen Bedeutungen des „re-" und des „fa-Felds" fließend ineinander übergehen. Obendrein durchdringen die Quartfälle, die den Aufgesang melodisch prägen, die tonalen Strukturen zusätzlich und sorgen dafür, dass die gesamte Melodie auf die Finals d bezogen werden kann. Wie stark ein Ton als dem einen oder anderen Feld zugehörig wahrgenommen wird, hängt auch mit der Struktur des unterlegten Textes und letztlich mit der individuellen Interpretation in der Aufführung zusammen. Andere Deutungen sind auch hier selbstverständlich möglich.

Die beiden Fassungen sind im Grunde zwei von unterschiedlichen Voraussetzungen ausgehende Formulierungen eines melodischen Gedankens: Während die frühe Überlieferung der Hs. O zwischen mehreren tonartlichen Zentren pendelt und dadurch verschiedene modale „Felder" als Ton-Farben nebeneinandersetzt,[11]

[11] Ernst Rohloff hat bei seiner Analyse im Rahmen seiner Neidhart-Edition bereits 1962 erkannt, dass hinter den Melodien der Hs. O komplexere Strukturen stehen, als schlichte „Kirchentonarten": Ernst Rohloff, *Neidharts Sangweisen*, Berlin: Akademie-Verlag 1962 (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 52/3 & 4). Dabei wandte er jedoch eine Methodik und Terminologie an, die relativ umständlich das beschreibt, was unlängst sehr viel anschaulicher von Markus Jans als Konzept vorgelegt wurde, um mittelalterliche Einstimmigkeit in modalen Feldern und tonalen Farben zu verstehen: Markus Jans, „Modus und Modalität wahrnehmen und vermitteln. Über die Arbeit mit Tonfeldern. Ein Erfahrungsbericht", in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 29 (2013), 41–54. Anhand des Chorals „Haec dies, quam fecit Dominus" zeigt er ausführlicher, als es im vorliegenden Beitrag möglich ist, wie sich eine solche Melodie manchmal nicht einem einzigen Modus zuordnen lässt, sondern in einer „modalen Vielfarbigkeit" aufblüht, die „das eigentliche Lebenselixier" mittelalterlicher Einstimmigkeit ausmacht. Die gleichen Mechanismen greifen bei den Neidhart-Melodien der Hs. O.

bleibt die Version der Hs. c in einem sehr klaren, tonalen Rahmen – einem „Hauptklang" – der lediglich durch die sehr vereinzelte Verwendung von „Gegenklängen" eine Auflockerung erfährt.[12] Derweil die Fassung der Hs. O also auf modale Mehrdeutigkeit baut, steht die Fassung der Hs. c für eine schlichte Ordnung der Melodie in einer einzigen Tonart, die im vorliegenden Fall schon geradezu pentatonische Züge aufweist. Diese Beobachtungen lassen sich auch an anderen Melodien der beiden Handschriften als generelle und stilbildende Tendenzen feststellen. Ferner weist die Fassung der Hs. O kleine Melismen zur Kadenzbildung auf, die in Hs. c fast gänzlich fehlen – ein Indiz für die Neigung späterer Quellen zur durchgehend syllabischen Vertonung.[13]

Da das vorliegende Lied nicht als Beweis sondern als veranschaulichendes Beispiel dienen soll, seien noch zwei weitere Aspekte aufgezeigt, die bei dieser Melodie zwar in den Hintergrund treten, bei anderen Melodien der beiden Quellen aber besonders auffällig sind und den Eindruck unterschiedlicher Prioritäten bei der Ausgestaltung melodischer Ideen erhärten. So findet sich in den Melodien der frühen Hs. O häufig eine Vertonung metrisch überzähliger Silben des Liedtextes, die der flexiblen germanischen Metrik geschuldet sind und sich in einer größeren Freiheit bei der Taktfüllung zwischen zwei Hebungen (also betonten Stellen im Vers) äußern. In unserem Beispiel tritt dieser Fall nur zweimal auf: einmal in der ersten Liedzeile über dem Wort „gheve" (gebe), bei dem die Nebensilbe „-ve", die man bei einer metrischen Analyse elidieren und das Wort zu „ghev" (geb') kürzen würde, einen eigenen Ton erhält; und ein zweites Mal in der letzten Liedzeile über den Worten „so ist", die metrisch gesehen eine überzählige Silbe enthalten und normalerweise zugunsten eines alternierenden Versrhythmus und unter Vermeidung des Hiat (Zusammenstoß von zwei Vokalen) im Vortrag zu „so'st" zusammengezogen werden würden. Sie erhalten hier aber jeweils eine eigene Note. Andere Lieder der Handschrift zeigen noch deutlichere Abweichungen vom streng alternierenden Vers. Diese Feststellung hat gerade in Bezug auf die Frage nach

[12] Für eine tiefgreifende Erläuterung zur Modalität von mittelalterlicher Einstimmigkeit, auf die sich auch Jans (siehe Anm. 11) stützt, siehe besonders: Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre*, Winterthur: Amadeus Verlag 2004 (Sonderband der Reihe Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis), darunter auch zu den ursprünglich von Waesberghe geprägten Begriffen „Hauptklang" (im vorliegenden Beispiel im Wesentlichen die Tonstufen d-f-a-d') und kontrastierendem „Gegenklang" (im Beispiel die Tonstufen c-g-c'); siehe dazu Joseph Smits van Waesberghe, *A Textbook of Melody. A Course in Functional Melodic Analysis*, übers. v. Walter A. G. Doyle-Davidson, Rom: American Institute of Musicology 1955.

[13] Für eine genauere Analyse der Tendenz zur Syllabik in den späten Neidhart-Quellen siehe Marc Lewon, „Vom Tanz im Lied zum Tanzlied? Zur Frage nach dem musikalischen Rhythmus in den Liedern Neidharts", in: Dorothea Klein, Brigitte Burrichter und Andreas Haug (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2012 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 37), 137–179, hier: 174.

einem musikalischen Rhythmus besondere Auswirkungen auf die Performanz und wird daher unten nochmals aufgegriffen werden.[14] Bei den Liedtexten in späteren Überlieferungen, so auch in der Hs. c, weicht eine solche Freiheit zumeist einer viel regelmäßigeren, alternierenden Metrik. Ferner lässt sich an den musikalischen Wiederholungen in Hs. O feststellen, dass sie im Detail niemals identisch sind. Bei „Sinc eyn gulden hoen" betrifft das wieder nur die Vertonung des Wortes „gheve", bei allen anderen Liedern der Quelle aber weichen die Wiederholungen z. T. frappierend ab.[15] Die Melodien der Hs. c wiederum weisen schon von der Anlage der Niederschrift her wiederholte Melodieabschnitte als musikalisch identisch aus.

Dieser letzte Befund legt den Finger auf einen wunden Punkt der Argumentation, denn schon die Layoutprinzipien, die der Aufzeichnung der Lieder in Hs. c zugrunde liegen, beeinflussen die Deutung der enthaltenen Melodien: Offenbar war den Schreibern und Kompilatoren der Handschrift an einer nüchternen und einheitlichen Darstellung von Melodie und Text gelegen. Vielleicht waren die Vorlagen, aus denen sie die Neidhart-Sammlung zusammenstellten, sehr heterogen und man bemühte sich um einen kleinsten gemeinsamen Nenner, vielleicht stammten Texte und Melodien aus unterschiedlichen Quellen und mussten erst in Übereinstimmung gebracht werden, was nicht immer zweifelsfrei gelang. Gleich wo genau die Gründe für ihre Entscheidung lagen: in jedem Fall waren Homogenität und Vollständigkeit leitende Prinzipien bei der Erstellung der Handschrift. Diese hinterließen aber auch ihre Spuren in der melodischen Struktur und im Verhältnis zwischen Text und Melodie: So beeinflusst die Entscheidung für textlose Melodieaufzeichnungen unsere Interpretation, indem sich z. B. die Frage stellt, ob die gegebene Melodie auf die erste Strophe angepasst sein soll, wie das in den Überlieferungen der Hs. O zweifelsfrei der Fall ist, oder ob sie eine Art allgemeingültigere Ausgleichsfassung darstellt, was mit einer Nivellierung musikalischer Varianten im Verschriftlichungsprozess einhergegangen worden wäre. Die Entscheidung, Wiederholungen nicht auszunotieren, beraubt uns darüber hinaus zusätzlicher Informationen, nämlich ob im Detail variiert worden wäre oder nicht. Jedoch allein schon die Wahl einer schematischen Darstellung von Text und Melodie zu einer Zeit, da Neidhart-Lieder immer noch *en vogue* und ein Teil der Aufführungswirklichkeit waren, spricht für einen Trend nach Regelmäßigkeit und Schlichtheit in Text und Vertonung vom 13. zum 15. Jahrhundert hin, der

[14] Für eine genauere Darstellung zu der Vertonung überzähliger Silben in Hs. O und deren Implikationen für einen musikalischen Rhythmus siehe besonders Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13), 163. Zu Beispielen für die freiere Taktfüllung in der mittelhochdeutschen Dichtungen und seine Auswirkungen auf Vertonungen, siehe: Marc Lewon, „In het voetspoor van Veldeke. Essay over de verloren melodieën van Hendrik van Veldeke", in: Herman Baeten (Hg.), *Hendrik van Veldeke en zijn muziek*, Neerpelt: Alamire 2014, 161–176, 191–3, 212–3.

[15] Vergleiche Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13), 165.

sich im Übrigen – einzelner Gegenbeispiele ungeachtet – auch in anderen Quellen widerspiegelt.[16]

Zum Rhythmus

Für ein Ensemble, das sich mit weltlicher Einstimmigkeit des Mittelalters beschäftigen will, stellt sich sehr schnell die Frage nach einem musikalischen Rhythmus, der die Aufführung bestimmen und das Zusammenspiel der Ensemblemitglieder koordinieren würde. Genau der ist zugleich aber in der überwältigenden Mehrheit der Quellen nicht enthalten, denn Einstimmigkeit wurde in aller Regel und ganz besonders im deutschsprachigen Raum in rhythmusloser Choralnotation überliefert. Für eine solistische und unbegleitete Aufführung sollte sich die Frage nicht stellen, da dem Sänger alle Gestaltungsmöglichkeiten offenstehen, die durch einen notierten musikalischen Rhythmus nur unnötig eingeschränkt würden. Das hat nicht nur Konsequenzen für die Interpretation, sondern auch für die Ensemblegröße und die Koordination des Zusammenspiels. In Bezug auf die Neidhart-Überlieferung bin ich der Frage nach einem solchen Rhythmus bereits ausführlich nachgegangen, so dass im Folgenden auf die Ergebnisse der Studie verwiesen sei.[17]

Eine Durchsicht aller Überlieferungen von Neidhart-Melodien hat ergeben, dass auch hier die große Mehrzahl der Niederschriften ohne notierten Rhythmus erfolgte: 66 rhythmuslosen Melodien stehen nur 6 rhythmisierte gegenüber, die obendrein alle aus späten Quellen stammen.[18] Der Befund ist schon allein deswegen bemerkenswert, weil gerade die Lieder Neidharts (durchaus in Abgrenzung zu anderen Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs und der Sangspruchdichtung) seit ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert als betont rhythmisch zu interpretierendes, ja tänzerisches, gar zur Tanzbegleitung geeignetes Lied-Œuvre angesehen wurden. In der Sekundärliteratur wurde dementsprechend häufig ein „tänzerischer" Rhythmus für die Auffüh-

[16] Das Korpus vergleichbarer Quellen für die frühe Überlieferungsphase findet sich gelistet in den Fußnoten von Marc Lewon, „Wie klang Minnesang? Eine Skizze zum Klangbild an den Höfen der staufischen Epoche", in: Volker Gallé (Hg.), *Dichtung und Musik der Stauferzeit. Wissenschaftliches Symposium der Stadt Worms vom 12. bis 14. November 2010*, Worms: Worms Verlag 2011 (Schriftenreihe der Nibelungenlied-Gesellschaft Worms 7), 69–123; für weitere Informationen zur zeitlichen Entwicklung bis zum 15. Jahrhundert siehe Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13), 161–171.

[17] Vergleiche Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13).

[18] Drei davon finden sich in der „Eghenvelder-Liedersammlung" (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, s.n. 3344, fol. 100v–115r), deren Neidhart-Repertoire sich überhaupt auffällig durch die Verwendung von mensuralen Notenzeichen auch bei nicht-rhythmisierten Neidhart-Melodien vom Rest der Sammlung abhebt. Für eine eingehende Analyse siehe Marc Lewon, „Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: Im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile", in: Alexander Rausch und Björn R. Tammen (Hgg.), *Musikalische Repertoires in Zentraleuropa (1420–1450). Prozesse & Praktiken. Bericht über die Internationale Konferenz Wien, 22.–24. November 2010*, Wien: Böhlau 2014 (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 24), 299–343.

rung der meisten dieser Lieder gefordert[19] – wobei in diesem Zusammenhang nie exakt definiert wird, welche Parameter für einen Rhythmus erfüllt sein müssen, damit er als „tänzerisch" gelten kann. Ein Tanz kann ja auch einen sehr langsamen, ruhigen Puls haben, der in seiner Binnenunterteilung nicht einmal regelmäßig sein muss. Die Erwartungshaltung hinter der Forderung weist jedoch unmissverständlich in Richtung eines durchgehenden, sehr akzentuierten, bisweilen sogar schnellen, musikalischen Rhythmus. Es steht außer Frage, dass eine solche Interpretation für viele Neidhart-Lieder, besonders aus den späten Quellen, möglich ist – zwangsläufig ergibt sie sich aus der Quellenlage jedoch nicht.

Es erscheint angemessen, auch hier deutlich zwischen früher und später Überlieferung zu unterscheiden, denn erneut lauert ein Paradigmenwechsel: Es offenbart sich tatsächlich wieder eine Tendenz, die von einer freieren Gestaltung in den frühen Quellen hin zu einem regelmäßigeren Vortragsprinzip im 15. Jahrhundert zu weisen scheint – diesmal in Bezug auf den Rhythmus. Die sechs späten Melodien, die mit einem Rhythmus niedergeschrieben wurden, bestärken den Eindruck einer Entwicklung, die sich bereits vei der metrischen Analyse der rhythmuslosen Notate des obigen Melodievergleichs von „Sinc eyn gulden hoen" und „Das guldein hún" angebahnt hatte. Diese Bevorzugung einer gleichförmigen Metrik mit regelmäßigem Wechsel betonter und unbetonter Silben scheint zum Spätmittelalter hin zuzunehmen und Auswirkungen auf den rhythmischen Vortrag gehabt zu haben.[20] Das Ergebnis ist keine komplexe Rhythmik, die sich von Lied zu Lied unterscheidet, sondern ein einheitliches rhythmisches Grundprinzip, für das ich den Terminus „Referenzrhythmus" anstelle der bislang üblichen Umschreibung „tänzerischer Dreier-Takt" eingeführt habe. Das Problem mit der Umschreibung ist nämlich zunächst, dass dem in den Quellen noch offenen Rhythmusprinzip die Deutung der Tanzbarkeit oktroyiert wird, gleich, ob das Lied tatsächlich zum Tanzen gedacht war oder nicht (was sich überdies für keines der Lieder eindeutig klären lässt). Ferner wird der alternierende Rhythmus hier in ein Taktgefüge gezwängt, das zum einen die moderne Transkription in einen 3/4- oder 6/8-Takt bereits vorwegzunehmen scheint und ihn zum anderen auf die Dreierunterteilung beschränkt. Sein Wirken als „Referenzrhythmus" ist aber auch in geradtaktigen Umsetzungen nachweisbar.[21]

[19] Ein genauer Nachweis, wie die Neidhart-Lieder im Verlauf der Editionsgeschichte erst in der Neuzeit und durch die Editionen zu rhythmischen Tanzliedern gemacht wurden, findet sich in Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13), 137–159. Dass Lieder aus dem Umfeld des Minnesangs, selbst wenn sie Tanzthematik enthalten, nicht selbst zum Tanzen gedacht waren, wird auch von germanistisch-textlicher Seite gestützt – siehe dazu Gert Hübner, „Gesang zum Tanz im Minnesang", in: Klein, Burrichter und Haug (Hg.), *Das mittelalterliche Tanzlied* (wie Anm. 13), 111–136.

[20] Siehe hierzu mit einem beispielhaften metrischen Vergleich zweier Textüberlieferungen zu Neidhart v. a. Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 12), 169–171, besonders 170.

[21] Ausführliche Erläuterungen zum „Referenzrhythmus" und seinen aufführungspraktischen Konsequenzen finden sich neben ibid. (wie Anm. 12) 169–173, auch bei Marc Lewon, *Das Lochamer-Liederbuch in neuer Übertragung und mit ausführlichem Kommentar*, 3 Bde., Brensbach: Verlag der Spielleute 2007–2010, hier Bd. 2, 35, 37 und 46.

Dass die späten Neidhart-Überlieferungen die Funktion von Tanzliedern gehabt haben sollen, wurde neben der beobachteten Neigung zu einem regelmäßigeren Rhythmus in den Quellen und neben den Liedinhalten v. a. daran festgemacht, dass der „Neidhart-Tanz" als Terminus im Spätmittelalter häufig anzutreffen ist und viele Tanz- oder Festsäle des 14. und 15. Jahrhunderts mit Szenen aus Neidhart-Liedern illustriert wurden.[22] Dem ist entgegenzuhalten, dass der Begriff „Neidhart-Tanz" sich zunächst einmal auf die beliebten „Neidhartspiele" und nicht auf die Lieder bezieht. Zwar wurden im Verlauf dieser Spiele zahlreiche Tanzszenen aufgeführt (was für die Neidhartspiele in Regieanweisungen belegt und aus den Dialogen her erschließbar ist). Wahrscheinlich wurde dabei aber – wie auch in den privaten Sälen – zu instrumentalen Fassungen über Neidhart-Lieder oder zu gängigen Tanzmelodien getanzt, weniger zu gesungenen Versionen der Lieder so wie sie in den Quellen erhalten sind.[23]

Zusammenfassend kann konstatiert werden, dass der alternierende, musikalische Rhythmus der späten Neidhart-Quellen die Nachzeichnung eines zunehmend beliebten metrischen Prinzips ist. Es geht einher mit einer Tendenz zur durchgehenden Alternierung in den Liedtexten, die dadurch fast silbenzählend werden. Der resultierende Referenzrhythmus in der Notation ist somit nur die Nachschrift einer Praxis oder die Verbildlichung des Prinzips und dient daher zur Orientierung, nicht aber als streng zu befolgende Vorschrift eines Rhythmus, der sich aus dem Textfluss ohnehin fast von selbst ergibt. Er kann neben „tänzerisch" sehr wohl auch als „erzählend" umschrieben werden, gerade wenn man ihn nicht allzu genau nimmt, sondern als eine Art Vortrags-Puls akzeptiert.[24] Dieser kann auch dem Ensemblevortrag dienlich sein, weil die Organisation des Liedes voraussehbarer und somit kollektiv extemporierbar wird. Ferner scheint er in dieser Funktion nicht nur bei Neidhart, sondern häufig in anderen Quellen mit deutschsprachiger Einstimmigkeit auf, besonders oft in den einstimmigen Liedern Oswalds von Wolkenstein.[25] Der

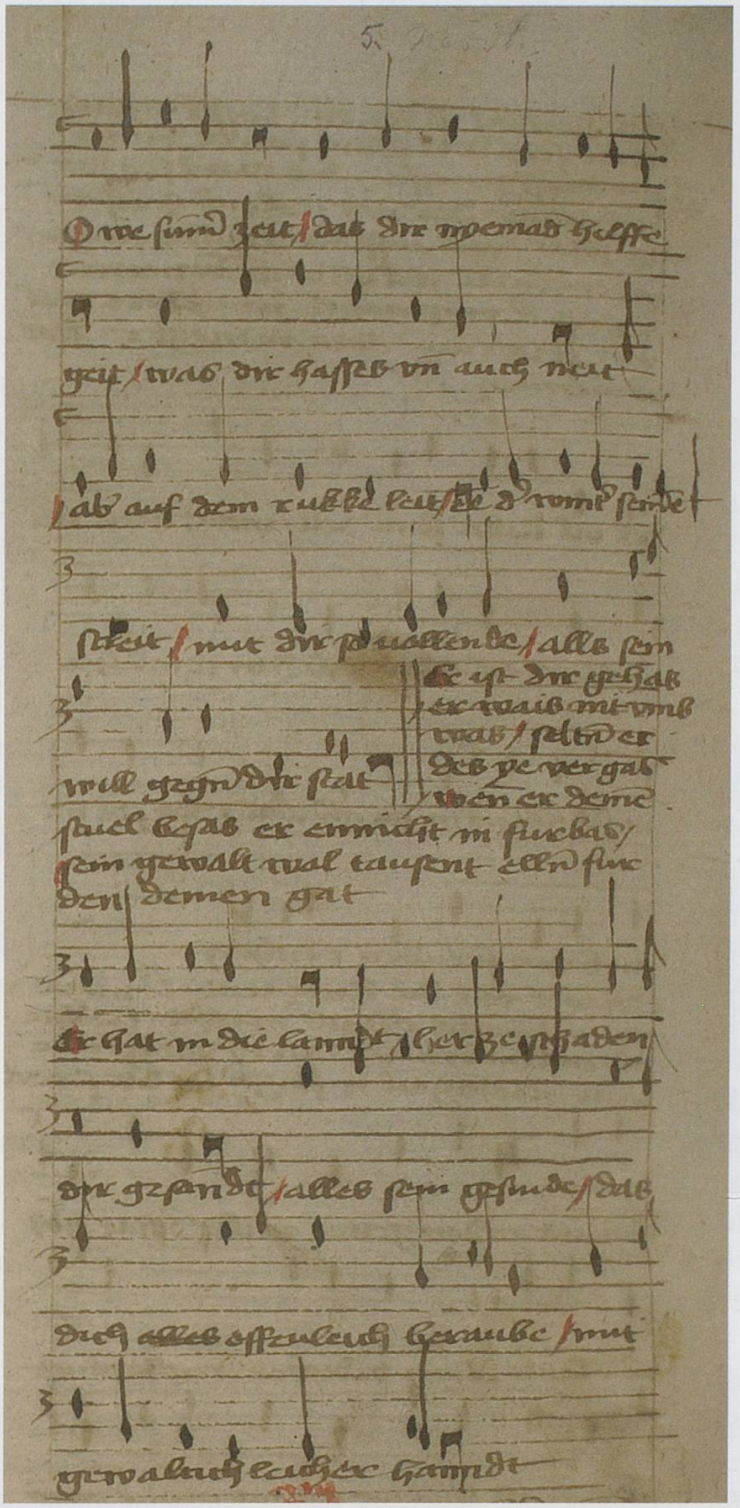
[22] Siehe Anm. 5.

[23] Vergleiche die Spieltexte in der Edition von Margetts, *Neidhartspiele* (wie Anm. 3). Die Andeutungen auf Musikdarbietungen in den erhaltenen Neidhartspiel-Handschriften enthalten keinerlei Hinweise auf das zu spielende oder zu singende Repertoire. Für die Tänze werden meist „Spielleute" aufgefordert „aufzupfeifen", also mit Blasinstrumenten aufzuspielen. Wenn Gesang erwähnt wird, soll der Darsteller entweder singen „was er will" („Das Große Neidhartspiel", Vs. 1552–1553) oder einen speziell für den Anlass gedichteten „neuen trit" (Vs. 141).

[24] Zumal die Notation dieser Stücke ohnehin nur „semi-mensural" ist und sich kaum mit der Präzision von mensuralen Aufzeichnungen zeitgenössischer, westlicher Polyphonie vergleichen lässt.

[25] Neben den Neidhart-Überlieferungen weisen einige verwandte Repertoires besonders häufig einen Referenzrhythmus auf. Bei Oswald von Wolkenstein ist dies in folgenden einstimmigen Liedern der Fall: Kl 19, Kl 26, Kl 44, Kl 21, Kl 27, Kl 55, Kl 59, Kl 60, Kl 61, Kl 73, Kl 81, Kl 90, Kl 99, Kl 106 und Kl 116, das in Hs. A im Referenzrhythmus, in Hs. B aber rhythmuslos steht, sowie Kl 42, das in Hs. A im „3er"-Rhythmus, in Hs. B aber im „2er"-Rhythmus steht; außerdem stehen im „3er"-Referenzrhythmus die jeweiligen *Repeticiones* der Lieder Kl 20, Kl 37 (in Hs. B einstimmig) und Kl 69; ferner stehen bei Oswald in einem geradtaktigen Referenzrhythmus: Kl 86, Kl 70, Kl 104, sowie die zweistimmigen, organalen Stücke: Kl 51, Kl 84, Kl 91; im Lochamer-Liederbuch stehen im „3er"-Referenzrhythmus: Loch 8, Loch 35, Loch 42; im „2er"-Referenzrhythmus: Loch 39, Loch 44.

Referenzrhythmus lässt sich durchaus auf andere, nicht rhythmisch notierte Neidharte der späten Quellen übertragen, aber eben nicht systematisch auf alle. Eine differenzierte Vorgehensweise ist gefragt.



Ill. 4: „Owe summer zeit" (Neidhart, w5, A-Wn s.n. 3344, fol. 106v), ein Neidhart-Lied im Referenzrhythmus mit alternierenden Semibreven und Minimen. Verskadenzen sind durch Breven oder Longen markiert, Custoden durch Semiminimen.

Die frühe Neidhart-Überlieferung unterscheidet sich in der Notation und rhythmischen Behandlung der Melodien also in nichts von der Überlieferung anderer, paralleler Gattungen, darunter federführend: Minnesang und Spruchsang. Der Ausgangspunkt für eine rhythmische Behandlung, auch in Bezug auf die instrumentale Begleitung, sollte sich von jenen also prinzipiell nicht unterscheiden. In der jüngeren Vergangenheit war eher das Gegenteil der Fall, denn mit der guten Melodieüberlieferung zu Neidhart und der Annahme eines homogenen, „tänzerischen" Repertoires, schienen Informationen zur Verfügung zu stehen, die anderen Überlieferungen fehlten. Mit der oben erläuterten, neuen Deutung der Quellenlage wird jedoch nahegelegt, dass die Überlieferung der Neidhart-Melodien einerseits einer starken Veränderung zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert unterlag, also keineswegs homogen ist, und sich andererseits weit weniger „rhythmisch" darstellt, als landläufig angenommen wird. Genauso wie der klassische Minnesang die Folie für Neidharts Umformungen und Neuerungen in seinen Texten bildete, so weisen alle Indizien darauf hin, dass auch für die Performanz der frühen Neidhart-Quellen der Minnesang die Folie bilden sollte. Das Alleinstellungsmerkmal der Neidharte ist aber natürlich die Abweichung von dieser Norm. Daher steht zu erwarten, dass auch in Melodiebildung und Rhythmus mit Abweichung zu rechnen ist. Das könnte sich in Form von Zitaten bäuerlichen Musizierens geäußert haben, oder – vielleicht sogar noch wahrscheinlicher – in Zitaten dessen, was Adlige dieser Zeit für bäuerliches Musizieren gehalten haben mögen. Leider lassen sich diese Parameter nicht mehr überprüfen, weil die Vergleichsrepertoires fehlen. Meine Vermutung aber ist (und die muss freilich Spekulation bleiben), dass Neidhart selbst den Referenzrhythmus im Keim bereits angelegt hatte: nicht als Tanzmusik, sondern als Zitat von (bäuerlichem) Tanz.[26] Für die Interpretation könnte das bedeuten, dass es durchaus wünschenswert wäre, regelmäßige, rhythmische Elemente in einzelnen Liedern und an bestimmten Stellen durchscheinen zu lassen – als erzählerisches Hilfsmittel aber nicht als Selbstzweck.

Die späten Neidhart-Handschriften bieten in Bezug auf den Rhythmus ein heterogenes Bild: Der Großteil der Überlieferung ist nach wie vor rhythmuslos notiert. Einige wenige Beispiele aber weisen den Referenzrhythmus auf, der auch auf manche nicht rhythmisierte Melodien übertragbar ist. Neben einem frei deklamatorischen Vortragsstil der späten Neidhart-Überlieferungen wird daher auch ein regelmäßiger Rhythmus zunehmend plausibel. Dieser ist entweder als ein deutlicheres Tanzzitat, ein Hinweis auf ein tatsächliches Tanzlied, oder – in Analogie zu den Erzählliedern Oswalds – als ein vorantreibender Erzähl-Puls zu verstehen. In dieser letzten Funktion erscheint er gerade angemessen für die Aufführung der vielstrophigen Neidhart-Schwänke.

[26] Siehe dazu ausführlicher Lewon, „Vom Tanz im Lied" (wie Anm. 13), 176–179.

Zum Instrumentarium

Das zur Begleitung von Einstimmigkeit geeignete Saiten-Instrumentarium des 12. und 13. Jahrhunderts wurde bereits von Christopher Page in seiner Monographie *Voices and Instruments of the Middle Ages* dargelegt und dort auf Einsatzmöglichkeiten und Idiomatik hin diskutiert.[27] Zwar beziehen sich seine Analysen auf die Musik der Trobadors und Trouvères. Bestimmte Aspekte, insbesondere zu einzelnen Instrumenten und Besetzungen, lassen sich aber überzeugend auf den deutschsprachigen Raum übertragen. Von zentraler Bedeutung für den vorliegenden Gegenstand ist zunächst, ob und inwiefern sich das infrage kommende Instrumentarium des deutschsprachigen Raums vom romanischen jener Zeit unterscheidet und ferner – analog zu den bisherigen Betrachtungen –, ob es sich bis zum 15. Jahrhundert in diesem Sprachraum gehalten oder verändert hat. Obwohl es großräumige Überlappungen in beiden Punkten gibt, kristallisieren sich bei näherer Analyse kleine, aber markante Unterschiede heraus, die das Klangbild der einzelnen Repertoires prägen müssten. Ebenso bedeutend wie die Feststellung, welche Instrumente dabei besonders typisch für die jeweilige Epoche und Region sind, ist die Frage nach den unüblichen Instrumenten.[28] So weist die Ikonographie zur Blütezeit des deutschen Minnesangs praktisch keine abgegriffenen Zupfinstrumente auf, die im romanischen Raum des 13. Jahrhunderts durchaus schon anzutreffen sind – also: Lauten, Citolen, Quinternen, etc. Neben der epochen- und regionenübergreifend allgegenwärtigen Vielle, die als beliebtestes Begleitinstrument des Mittelalters auch für die frühe Neidhart-Überlieferung von zentraler Bedeutung ist, sind es hauptsächlich Zupfinstrumente mit offenen Saiten, die das Klangbild prägen: Harfe, „Leier" (die alte Form der Harfe), Psalterium & Co. Die teils geringen Tonumfänge dieser Instrumente deuten darauf hin, dass sie eher verwendet wurden, um modale Klangfelder und Wechselbordune für eine Melodie zu erschaffen (die durchaus vieltönig oszillierend und klanglich dicht gewesen sein konnten), als dass sie (wie heutzutage oft erwartet wird) eine Melodie über einer „akkordischen" Begleitung ermöglichen

[27] Siehe dazu Page, *Voices and Instruments* (wie Anm. 1), besonders: Teil 2, Kapitel 9 & 10, 111–134. Siehe außerdem die entsprechenden Kapitel zu einzelnen Instrumenten in Ross W. Duffin, *A Performer's Guide to Medieval Music*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2000, und zum Instrument der Vielle/Fidel mit Überlegungen zu Spiel- und Begleittechniken auch jüngst Timothy J. McGee, „The Medieval Fiddle: Tuning, Technique, and Repertory", in: Keith Polk, Timothy J. McGee und Stewart Carter (Hgg.), *Instruments, Ensembles, and Repertory, 1300–1600. Essays in Honour of Keith Polk*, Turnhout: Brepols 2013 (Brepols Collected Essays in European Culture 4), 31–56.

[28] Siehe dazu Lewon, „Wie klang Minnesang?" (wie Anm. 16), 108–116.

sollten.[29] Außerdem treten neben Schlaginstrumenten weitere, weniger oft aufscheinende Instrumente in Bildquellen des deutschen Sprachraums hinzu, wie Traversflöte und Drehleier, die mit der Begleitung von Einstimmigkeit in Verbindung gebracht werden können.

Zum Spätmittelalter dringen in den deutschen Sprachraum auch die Zupfinstrumente mit einem Hals vor, auf dem die Saiten abgegriffen werden können. Manche, wie die Citole, sind zum 15. Jahrhundert bereits wieder im Verschwinden begriffen, während andere, wie die Laute, zu den beliebtesten Instrumenten überhaupt aufsteigen. Die Instrumente mit offenen Saiten überdauern zwar, sind aber einem nachhaltigen Wandel unterworfen, der beispielsweise ihren Tonumfang beträchtlich erweitert, und damit ihre Idiomatik verändert. Die Einsatzmöglichkeiten dieses insgesamt neuen Instrumentariums weisen in eine bestimmte Richtung: sie werden – in einem gewissen Rahmen – solistisch „polyphoniebefähigt". Dass die Entwicklung nicht von ungefähr kam, zeigt sich an der parallelen, in „Discantus"-Traktaten enthaltenen Verbreitung mehrstimmiger Improvisationstechniken, die im 15. Jahrhundert in einer Reihe von Fortschreitungsmodellen resultieren.[30] Diese Art von extemporierter „Klischeeharmonisierung" lässt sich zur Begleitung einstimmiger Melodien auf einem Großteil des im 15. Jahrhundert zur Verfügung stehenden Instrumentariums umsetzen – oder zumindest so gut fingieren, dass die Klangfortschreitungen von einem zeitgenössischen Hörer als sich aus vertrauten, kontrapunktischen Regeln ergebenden Zusammenklängen verstanden worden sein müssten. So können neben Instrumenten mit einem großen Tonumfang ihrer offenen Saiten, wie Harfe und Laute, auch Instrumente mit einem geringen Ambitus aber entsprechender Stimmung und abgreifbaren Saiten, den Eindruck eines vielstimmigen Klangmusters erfüllen, auch wenn sie dafür ab und zu „tricksen" müssen.

[29] In Bezug auf Stimmung und mögliche Spieltechniken früher Harfenformen („Leier" und romanische Harfe), siehe, Benjamin Bagby, „Imagining the Early Medieval Harp", in: Duffin, *A Performer's Guide* (wie Anm. 27), 336–344 und Benjamin Bagby, „Beowulf, the Edda, and the Performance of Medieval Epic: Notes from the Workshop of a Reconstructed ‚Singer of Tales'", in: Evelyn Birge Vitz, Nancy Freeman Regalado und Marilyn Lawrence (Hgg.), *Performing Medieval Narrative*, Cambridge: D. S. Brewer 2005, 181–192, hier 188–191. In diesen Beiträgen erklärt Bagby eine solche, oszillierende Spieltechnik für Harfeninstrumente mit geringem Tonumfang.

[30] Herkunft und Funktionsweise dieser Fortschreitungsmodelle, die als „contrapunctus anglicorum" von Guilielmus Monachus im Traktat „De preceptis artis musice et pratice compendiosus libellus" (ca. 1480) beschrieben werden, wurde sehr plastisch und für die praktische Anwendung aufbereitet von Markus Jans, „Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts", in: *BJbHM* 10 (1986), 101–120 und dann nochmals systematischer in Markus Jans, „Modale "Harmonik„. Beobachtungen und Fragen zur Logik der Klangverbindungen im 16. und frühen 17. Jahrhundert", in: *BJbHM* 16 (1992), 167–188. Einige dieser Fortschreitungsmodelle basieren auf den angelsächsischen Vorbildern von „Faburden" und „Gymel" – der Parallelführung einer Begleitstimme in imperfekten Konsonanzen, die zugleich Hauptzutat der neuen Klanglichkeit, der vielzitierten und doch schwer zu greifenden „contentance angloise", zu sein scheint.

Das Instrumentarium, das zu dieser Zeit in Italien aufkommt, geht dabei sogar noch einen Schritt weiter, und obwohl sich die Erkenntnisse nicht ohne weiteres auf den deutschsprachigen Raum übertragen lassen, seien die folgenden Gedanken angeführt, um zu zeigen, welcher Trend bei der Begleitung einstimmiger Musik im frühen 15. Jahrhundert und mit Sicherheit im Zuge einer neuen Klanglichkeit bereits Fuß gefasst haben muss: Eine Reihe von Instrumenten, darunter die italienische Cetra, weisen sogenannte *Re-entrant*-Stimmungen auf, bei denen die außen liegenden Chöre nicht mehr (wie von Harfen und Lauten gewohnt) den höchsten und tiefsten Chor des Instruments und damit zugleich den Tonumfang der offenen Saiten darstellen. Sie sind dazu ausgelegt, mit wenigen, aber wirkungsvollen Mitteln – darunter ein geringer Ambitus und relativ kleine Intervalle zwischen den einzelnen Saiten – eine möglichst große Vielfalt an harmonischen Farben hervorzubringen. Bei der Cetra wird der Tonumfang der leeren Metallsaiten allein schon durch das Material beschränkt, das bei gleicher Länge aller Saiten einen viel kleineren Spielraum aufweist als Darm. Die Stimmungen dieser Instrumente begünstigen ein polyphon-akkordisches Spiel, bei dem die einzelnen Stimmführungen (ähnlich wie bei der späteren Cister, der Renaissance- und Barockgitarre und heute noch der Ukulele) nicht mehr „aufgehen" müssen, sondern lediglich den Eindruck erwecken sollen, als seien die erwarteten Klangprogressionen erfüllt worden. In die gleiche Sparte fällt auch die Weiterentwicklung der mittelalterlichen Vielle zur Lira da braccio der Frührenaissance, die nun akkordische Klangfortschreitungen anstelle der vormals modal oszillierenden Felder zur Verfügung stellen kann.[31] Diese Instrumente mit ihrer in die Renaissance weisenden Klanglichkeit sind im italienischen Raum des 15. Jahrhunderts wohl humanistische Vorreiter eines ersten „Orpheus-Instrumentariums".

Auch wenn Instrumentarium und Begleitpraxis im deutschsprachigen Raum nicht ganz so weit gegangen sein dürften, so lagen die Klangverbindungen aus den Modell-Harmonisierungen doch „in der Luft" und müssen damit prinzipiell zur allgemeinen Verfügung gestanden haben – gerade weil sie als Improvisationstechnik genau wie die instrumentale Begleitung zunächst in die Sphäre des Usus und erst mittelbar in diejenige der Komposition und Schriftlichkeit fielen.[32]

[31] Siehe dazu besonders auch McGee, „The Medieval Fiddle" (wie Anm. 27), 49–54.

[32] Dass solche Begleitungstechniken auch im deutschen Sprachraum bekannt gewesen sein müssen, belegt Oswald von Wolkenstein mit seinem Lied „Ir alten weib" (Kl 21; siehe Anm. 7), das von musikalischen Anspielungen und Termini nur so strotzt, darunter auch explizit zu mehrstimmigem Musizieren („quintiere[n]", „franzoisch hoflich discantiere[n]"), und in dem er direkt Bezug auf die instrumentale Begleitung im Stil von Giustiniani nimmt, die er als „Jöstlins saitenspil" bezeichnet. Siehe dazu auch Michael Shields, „‚Hidden polyphony' bei Oswald von Wolkenstein: Der Reihen ‚Ir alten weib' (Kl 21)", in: Christoph März, Lorenz Welker und Nicola Zotz (Hgg.) *‚Ieglicher sang sein eigen ticht'. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2011 (Elementa Musicae. Abbildungen und Studien zur älteren Musikgeschichte 4), 131–147.

Auswirkungen auf eine instrumentale Begleitung ...

Die bisherigen Beobachtungen an Melodiebildung, Rhythmus und Instrumentarium im Wechsel vom 13. zum 15. Jahrhundert und in Bezug auf die Neidhart-Überlieferung haben schon an gegebener Stelle viele flüchtige Einblicke in mögliche Konsequenzen für eine instrumentale Begleitung gezeitigt. Im Folgenden sollen sie zu einem hypothetischen Bild zusammengefasst werden, das zugleich natürlich Spekulation bleiben muss, denn es beruht allein auf den oben angeführten Indizien, angereichert mit und überlagert von Hörgewohnheiten, die sich im Zuge der neuzeitlichen Aufführungspraxis etabliert haben, sowie persönlichen Spielerfahrungen. Für beide Repertoires, die frühe und die späte Neidhart-Überlieferung, wird jeweils eine „Begleitungsstrategie" formuliert, die, gepaart mit dem zur Verfügung stehenden Instrumentarium und einer plausiblen Besetzung, ein spezifisches Klangbild evozieren soll.

... bei nîthart

Melodien, die nach den Prinzipien der frühen Neidhart-Hs. O funktionieren, erfordern flexible Begleitungsstrategien: in der Regel kann kein durchgehender Bordun gesetzt werden, weil die Melodien meist zwischen mindestens zwei wichtigen tonalen Zentren pendeln. Es bietet sich ein Experimentieren mit wechselnden Begleitklängen an, das heterophone Umspielen der Melodie (das sich in der modernen Aufführungspraxis als erfolgreiche, wenngleich historisch unbelegte Begleitungsstrategie längst durchgesetzt hat), die Verwendung von Improvisationstechniken aus dem Bereich der Mehrstimmigkeit (sei es in parallelen Intervallen, dem „Quintieren", oder im freien Organum, dem „Übersingen"), sowie das Weben eines modalen Geflechts, in das die Melodie eingebettet werden kann. Dabei haben Stimmung und Idiomatik möglicher Begleitinstrumente einen großen Einfluss auf die konkrete Gestalt der Begleitung. Die gleiche Melodie kann dabei je nach verwendeter Technik in anderen modalen Farben erscheinen. Es empfiehlt sich, ein Vokabular an Strategien zu entwickeln und zur Verfügung zu haben, deren fließender und nicht unbedingt vorausgeplanter Wechsel, dafür sorgt, dass die Begleitung nicht in einem Schema erstarrt, sondern sich der Erzählstruktur des Liedtextes, den verschiedenen Möglichkeiten der Modalität und den spontanen Eingebungen von Sänger und reagierendem Begleiter flexibel anpassen kann, um in der Aufführung immer wieder neu erfunden werden zu können. Die frühe Neidhart-Überlieferung verlangt aufgrund ihrer teils raffinierten, textlichen Rhetorik auf der Grundlage des Minnesangs, gepaart mit einer unregelmäßigen Metrik, die ihre Entsprechung in der Vertonung findet und die zugleich einem gleichförmigen Rhythmus entgegensteht, nach Subtilität und rhythmischer Beweglichkeit in der Ausführung. Zwar können einzelne Passagen oder Strophen einem regelmäßigen Rhythmus als Tanzzitat entgegenkommen, insgesamt aber ist das Geschehen auf textlicher, modaler und rhythmischer Ebene äußerst reich an Informationen und erfordert eine entsprechende Flexibilität. Daher ist eine kleine Besetzung gefragt, die diese Flexibilität aus eingespielter Gewohnheit und mit schneller Reaktion gewährleisten kann. Die Quellenlage

legt solistische Aufführung durch einen sich selbst begleitenden Sänger oder ein Duo aus Sänger und Instrumentalist nahe – bildliche Darstellungen gehen nicht über insgesamt drei beteiligte Musiker hinaus.[33] Das infrage kommende Instrumentarium wird von der omnipräsenten Vielle (Fidel) überschattet und geprägt. Insbesondere im deutschsprachigen Raum scheinen aber auch Harfe, Psalterium und, mit etwas Abstand, Traversflöte und Drehleier eine wichtigere Rolle bei der Begleitung von weltlicher Einstimmigkeit gespielt zu haben. Der Einsatz von Perkussion ist nicht ausgeschlossen, gerade für leichtere Lieder, die sich mit einem einigermaßen regelmäßigen Puls aufführen lassen. Er ist aber auch nicht nötig, denn die Lieder sind – wenngleich sie oft von Tanz berichten – selbst wohl nicht zur Tanzbegleitung gedacht.

Die unbegleitete Interpretation bleibt dabei stets eine Option, besonders für modal sehr komplexe Melodien, die sich gegen eine Begleitung eher sperren.[34] Eventuell ist diese Komplexität auch Ausdruck dafür, dass solche Melodien rein *a cappella* gedacht waren.[35] Eine unbegleitete Ausführung würde zugleich auch deren modale Vieldeutigkeit wahren.

Die Konsequenzen für die Begleitung des frühen Neidhart-Repertoires als Teil des Genres „Minnesang" unterscheidet sich also nur in Details von dem, was Christopher Page in Bezug auf Begleitung der Musik von Trobadors und Trouvères geschlussfolgert hatte.

... bei Neidhart

Zur Zeit der späten Neidhart-Überlieferungen des 15. Jahrhunderts hat sich die Situation grundlegend geändert: Die Melodien sind gegenüber der früheren Epoche schlichter gebaut und stärker auf eine Tonart fixiert, zugleich sind die Vertonungen syllabischer und speziell in Bezug auf die Kadenzen häufig „tenorfähig", d. h. dass bestimmte Melodieabschnitte für den Einsatz in einer Tenorfunktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes in Betracht kommen könnten.[36] Einerseits eignen sie sich daher tendenziell besser für Begleitungen, die einen durchgehenden Bordun beinhalten, andererseits für eine „Harmonisierung" unter Zuhilfenahme der erwähnten Fortschreitungs-

[33] Siehe z. B. die Miniatur „Der Kanzler" im Codex Manesse, fol. 423v, die fast als einzige im Codex eine Aufführungssituation eines Minneliedes nahezulegen scheint.

[34] Ein anschauliches Beispiel für einen solchen Fall ist das Lied „Ich claghe de blomen" des Frankfurter Neidhart-Fragmentes (O6, fol. 4r–v).

[35] In der Einstimmigkeit des 15. Jahrhunderts werden solche Fälle erwartungsgemäß äußerst rar. Eines der seltenen, späten Beispiele ist das Lied Oswalds von Wolkenstein „Es seusst dort her von orient" (Kl 20) mit ungewöhnlichen Tonsprüngen, einem starken Wechsel modaler Felder und einem Tonumfang von anderthalb Oktaven.

[36] Dies trifft auch im Hinblick auf den melodischen Stil des französischen und niederländischen Sprachraumes zu: Dort lässt sich ebenfalls eine im 15. Jahrhundert zunehmende modale „Einfarbigkeit" und einhergehende Eignung für polyphone Verarbeitung von einstimmiger Musik in den wenigen erhaltenen Quellen nachweisen, so z. B. in der Gruuthuse Handschrift (Koolkerke, Casteel Ten Berghe, Privatbibliothek des Baron Ernest van Calcoen), F-Pn, f. fr. 9346 (Chansonnier Bayeux) und F-Pn, f. fr. 12744 (Hinweis von Carlo Bosi aus persönlicher Korrespondenz).

modelle (siehe Anm. 30). Ein „Neidhart" des 15. Jahrhunderts steht somit in seiner klanglichen Gestalt – also der Gesamtheit aus Melodiebildung, Metrik und möglicher Instrumentierung bei der Begleitung – bestimmten Liedern Oswalds näher als einem „Neidhart" des 13. Jahrhunderts.

Ferner zeigt die Überlieferung der „Neidharte" in der Eghenvelder-Liedersammlung in Abgrenzung zu den übrigen dort enthaltenen Genres eine generelle Affinität zur Mensuralnotation, die in drei Fällen auch in Form eines notierten Referenzrhythmus zur Geltung gebracht wird (siehe Anm. 18). Zwar ist die Verbindung von Neidhart-Liedern zu mensurierter Notation in anderen späten Quellen weniger deutlich. Die drei weiteren rhythmisch notierten Lieder, gekoppelt mit der Feststellung einer Tendenz zu syllabischer Vertonung und einer zunehmend alternierenden Metrik der unterliegenden Texte, lassen aber einen generellen Trend in Richtung eines durchgehend alternierenden Rhythmus erkennen. Die Nähe vieler der Liedtexte zum Tanz wird damit stärker in Parametern abgebildet, die in die Sphäre der Performanz gehören. Gleichzeitig werden Liedinhalte und Wortwahl derber, direkter (oder besser: unzweideutiger), vielleicht auf gewisse, grobianische Art „komischer" und büßen dabei zwar an Subtilität, nicht aber an Erzählkraft ein. Im Gegenteil, sie werden teilweise sogar noch erzählender.[37] Das rhetorische Augenmerk verlagert sich also durch die neue Schlichtheit und den Rhythmus nicht auf einen anderen Aspekt, also z. B. vom Text auf die Musik, sondern bleibt auf den Ausdruck des Textes fixiert. Da die späten Neidharte nach Auskunft der Quellenlage somit in erster Linie eben auch keine Tanzmusik sind, erfordern sie ebenfalls keine grundlegend neue Ensemblekombination für ihre Begleitung. Zwar hat sich das Instrumentarium an die neuen Verhältnisse angepasst, die Ensemblegröße kann sich aber nicht wesentlich gegenüber der früheren Epoche verändert haben: Zur Darstellung der wesentlichen Aspekte dieser Lieder sind nicht mehr als zwei bis drei Aufführende nötig, eine größere Besetzung würde eher einschränken, ein solistische Darbietung eines sich selbst begleitenden Sängers hingegen wäre vielleicht sogar angemessener. Der Einsatz von Perkussionsinstrumenten ist bei den Liedern, die sich für einen Referenzrhythmus eignen, mit Einschränkungen möglich, ist aber für die Koordination des sehr kleinen Ensembles nicht nötig und riskiert, gerade die spontanen Nuancen eines Vortrages zu nivellieren. Die möglichen Spieltechniken auf den neuen, harmoniefähigen Instrumenten, an erster Stelle Harfe und Laute, befähigen die Spieler, die Begleitung auch mit den Mitteln improvisierter Mehrstimmigkeit solistisch zu übernehmen. Die zu dieser Zeit immer noch äußerst beliebte Vielle wird wahrscheinlich neben bordunalem Spiel auch in der Lage gewesen sein, akkordische Modellfortschreitungen zumindest umrisshaft nachahmen können.

[37] Die Verwendung eines schlichten musikalischen Rhythmus, der eine besonders enge Verknüpfung zwischen Melodie und Text herstellt, um einen erzählenden Vortragsstil zu begünstigen, lässt sich auch bei den vom Humanismus geprägten italienischen *musici* und *cantori* dieser Zeit beobachten (Hinweis von Carlo Bosi aus persönlicher Korrespondenz).

Dem Verlust an modaler Vielfalt, der mit dem schlichteren Melodiegeschmack des 15. Jahrhunderts einhergeht, steht ein Gewinn an neuen harmonischen Farben in der Begleitung gegenüber. Dabei können die Begleitungsstrategien je nach dem Charakter einer melodischen Passsage durchaus auch innerhalb eines Liedes wechseln, also „zwischen Bordun, Fauxbourdon oder Discantus".

Gleich, ob modale Felder und Organum-Techniken für die Aufführung von frühen Neidhart-Quellen oder Bordune und Klischeeharmonisierungen für späte Neidhart-Quellen zum Einsatz kommen: Man sollte sich immer im Klaren sein, dass mit dem Hinzutreten einer instrumentalen Begleitung automatisch zumindest ein Hauch von Mehrstimmigkeit Einzug in die Performanz hält. Selbst wenn nur ein Bordun gehalten wird, steht dieser als kontrapunktischer Bezugspunkt im Zentrum und beeinflusst die Wahrnehmung einer an sich einstimmigen Melodie.[38] Die Autorität der Begleitung für die Wirkung eines Liedes ist von daher nicht zu unterschätzen.

Teil 2: Spruchsang vs. Tenor

Wie eingangs erwähnt, ist die Überlieferung einstimmiger weltlicher Musik im deutschsprachigen Raum des 15. Jahrhunderts einzigartig: Aus keinem anderen europäischen Sprachraum sind aus dieser Zeit so viele einstimmige Lieder in Volkssprache überliefert. Diese Repertoirefülle lässt eine gewisse Vielfalt in der Melodiebildung erahnen und lohnt eine genauere Betrachtung im Hinblick auf mögliche Begleitungsstrategien. Schon beim späten Neidhart-Repertoire fielen ja bereits zwei Arten von Melodien auf, solche nämlich, die sich eher für eine „Klischeeharmonisierung" anbieten und solche, die z. B. eher für eine Bordunbehandlung infrage kommen.

Für die einstimmigen Melodien des Mönchs von Salzburg hat Christoph März eine Kategorisierung vorgenommen, bei der er zwischen „Tenor" und „Virelai/Ballade" unterschied. Die Kriterien sind dabei primär formaler Natur, enthalten aber auch Elemente, die die Melodiebildung betreffen. Den Begriff des „Tenors" entnahm März dabei der Rubrik zu zwei einstimmigen, weltlichen Liedern des Mönchs in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift und übertrug ihn auf

[38] Die Begleitung einer Melodie durch einen einzigen Bordunton wird bei einer vergleichbaren, zeitgenössischen Liedüberlieferung des Mönchs von Salzburg in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2856, fol. 186v) sogar explizit gefordert: „Das taghorn. auch gut zu blasen und ist sein pumhart dy erst note und yr únder octava slecht hin". Das Adverb „auch" bezieht sich auf das unmittelbar zuvor notierte „nachthorn" (fol. 185v–186r), das nach Auskunft der Rubrik „gut zu blasen" sei. Der „pumhart" (= Pommer) als das tiefe Instrument in einem Bläserensemble steht hier für die „Unterstimme". Dabei ist auffällig, dass das Lied zu Beginn der Gruppe der weltlichen Lieder – bei den mehrstimmigen – einsortiert wurde. Zwar kann die naheliegende Gruppierung von „nachthorn" und „taghorn" den Ausschlag gegeben haben, es wäre aber auch möglich, dass der Schreiber das Lied aufgrund der „Harmonisierung" durch den Bordun obendrein schon als mehrstimmig einschätzte.

die übrigen, nach gleichen Prinzipien gebauten Melodien.[39] In den Liedtexten äußern sich diese „Tenores" durch eine Tendenz zu Versen unterschiedlicher Länge, zu teils gehäuften, teils isolierten Reimen und zum Kornreim, der die einzelnen Strophen eines dieser meist dreistrophigen Lieder untereinander verbindet.[40] Zu den wichtigsten Merkmalen der musikalischen Form gehört, dass sie weder Binnenwiederholungen noch Refrain aufweist, häufig aber mit einem untextierten Melisma beginnt. Ferner scheint die Melodie eine größere Eigenständigkeit zu erlangen, als in anderen Gattungen deutscher Einstimmigkeit, und ist dabei nicht mehr so eng an der Textgestalt orientiert, was sich auch auf den musikalischen Rhythmus auswirkt. Zwar unterscheidet dieser sich in den „Tenores" des Mönchs von Salzburg noch nicht sonderlich vom Rhythmus seiner übrigen Gattungen. In anderen Repertoires dieser Epoche, z. B. in den frühen deutschen Liederbüchern (darunter vor allem die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift, die Eghenvelder-Liedersammlung, das Lochamer-Liederbuch, das Schedelsche und das Rostocker Liederbuch) und bei Oswald von Wolkenstein[41] weist der Rhythmus der „Tenores" aber schon eine individuelle Gestalt auf, die an rhythmische Strukturen der Mehrstimmigkeit erinnert.

Hinter der Gattung „Virelai/Ballade" steht primär das Bestreben, einen Begriff für die Wiederholungsformen zu finden, die in der deutschsprachigen Einstimmigkeit von Anfang an das Überlieferungsbild prägen und begrifflich kaum unter einen Hut zu bringen sind.[42] Diese Gattung besteht also aus althergebrachten Formen und umfasst die meisten Repertoires aus dem Bereich des Minnesangs und der Sangspruchdichtung. Sie können sehr unterschiedliche

[39] Siehe Christoph März (Hg.), *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 114), 14–19. Zu den beiden betreffenden Liedern W7 und W8 kann aus dem geistlichen Œuvre des Mönchs noch das Lied G42 gefügt werden, das ebenfalls die Rubrik „Tenor" enthält und die Kriterien erfüllt. Dabei gilt diese Gattung für März als eine im 15. Jahrhundert noch sehr junge Form. Für eine Liste mit einer Zuordnung aller weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg siehe März, *Die weltlichen* Lieder, 38–39. Eine etwas andere Gliederung des Repertoires des Mönchs nach Inhalten und Formen findet sich bei Burghart Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und bei Oswald von Wolkenstein", in: Ulrike Demske, Jens Haustein, Susanne Köbele und Damaris Nübling (Hgg.), *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 132/3 (2010), 385–406, hier 386–387.

[40] Diese Beobachtung von Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen" (wie Anm. 39), 388, lässt sich an den „Tenores" des Lochamer-Liederbuchs tendenziell bestätigen.

[41] Wachinger apostrophiert diese Entwicklung sehr pointiert, in dem er den „Mönch von Salzburg einen Vorgipfel und Oswald von Wolkenstein den Hauptgipfel deutscher Liedkunst des Spätmittelalters" nennt. Siehe Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen" (wie Anm. 39), 386.

[42] Für einen Überblick über den großen Formenreichtum der Sangspruchdichtung, siehe Horst Brunner, *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Reichert Verlag 2013 (Imagines Medii Aevi. Interdisziplinäre Beiträge zur Mittelalterforschung 34). Alle überlieferten Melodien des Spruchsangs finden sich inzwischen analysegerecht und für einen direkten Vergleich synoptisch aufbereitet bei Horst Brunner und Karl-Günther Hartmann (Hgg.), *Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts*, Kassel u.a. Bärenreiter 2010 (Monumenta Monodica Medii Aevi 6).

Gestalt annehmen, haben aber prinzipiell gemein, dass mindestens einer der größeren Formteile eine Wiederholung erfährt. Somit wäre ihr deutlichstes, auch musikalisches Merkmal die Binnenwiederholung. Des Weiteren ist die Melodie meist dicht am Text entlang gestaltet, enthält entweder keinen musikalischen Rhythmus, oder einen, der sich eng an die Metrik des Texts hält (an dieser Stelle kommt wieder der Referenzrhythmus ins Spiel). Der Formenvielfalt deutscher Einstimmigkeit ist fast keine Grenze gesetzt. Da manche aber aufgrund ihrer Wiederholungsstrukturen, zumindest in vereinfachter Form, an die französischen *formes fixes* von Virelai und Ballade erinnern, wählte März diese Namen als Gattungsbezeichnung, wobei damit gleichzeitig ein möglicher Einfluss vom französischen auf den deutschen Sprachraum impliziert werden sollte.[43]

Wachinger stellt dazu fest, dass die dritte *forme fixe*, nämlich die des Rondeaus, offenbar keine Entsprechung im deutschen Repertoire hat.[44] Es sind aber gerade die zuvor beschriebenen „Tenores", die nach den von März aufgestellten Kriterien als deutsche Entsprechung der Rondeau-Form gelten könnten: Sie weisen wie die Melodien der französischen Rondeaux keine Binnenwiederholungen von Formteilen auf, sie haben keinen Refrain und häufig ein Eingangsmelisma. Erst nachdem ein kompletter Durchgang eines Rondeaus erklungen ist, offenbart sich die Form durch eine bestimmte Abfolge von halben oder ganzen Durchgängen der Melodie. Auf ähnliche Weise könnte die sich über drei Strophen erstreckende „Groß-Form" der „Tenores" eine vereinfachte Abbildung dieser Rondeau-Form sein. Die „Tenores" mit ihren „Sprungwiederholungen" sind jedenfalls nicht weiter vom Rondeau entfernt als die übrigen Formen weltlicher deutscher Einstimmigkeit von Virelai und Ballade mit ihren „Anschlusswiederholungen".[45]

[43] Die „‚germanische Variante' einer forme fixe französischer Provenienz" wird ausführlich diskutiert von Gisela Kornrumpf, „Rondeaux des Barfüßers vom Main? Spuren einer deutschen Liedmode des 14. Jahrhunderts in Kremsmünster, Engelberg und Mainz", in: März, Welker und Zotz, *‚Ieglicher sang sein eigen ticht'* (wie Anm. 32), 57–72. Siehe auch Isabel Kraft, „Rondeau oder Reigen: ‚Triste plaisir' und ein Mailied Oswalds von Wolkenstein", in: ibid., *‚Ieglicher sang sein eigen ticht'*, 75–97. Während die niederländischen Lieder der Gruuthuse-Handschrift eindeutig nach französischem Vorbild gebaut sind, ist die Beweislage für deutsche *formes fixes*, gerade auch wegen eines Mangels an Melodien, wesentlich dünner. Zum Nachweis einiger weniger deutscher Lieder in Rondeau-Form ohne Melodie, siehe Christoph Petzsch, „Ostschwäbische Rondeaux vor 1400", in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 98 (1976), 384–394.

[44] Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen" (wie Anm. 39), 388.

[45] Verwendung dieser Termini nach Reinhard Strohm aus persönlicher Korrespondenz. Siehe zur Verwendung des Begriffs in anderem Kontext auch: Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Köln: Volk 1976 (Analecta Musicologica 16), Bd. 1, 154–158.

Um die Gattung des „Tenors" repertoireübergreifend nachzuweisen, bedarf es einer Bestätigung auch außerhalb des Œuvres vom Mönch von Salzburg. Eine Durchsicht der einstimmigen Melodien des Lochamer- und Rostocker Liederbuchs ergab, dass alle dort mit der Rubrik „Tenor" versehenen Melodien tatsächlich die Kriterien von März erfüllen.[46]

Reinhard Strohm schlägt eine andere Erklärung für die „Tenor"-Beschriften vor: Zwar sind die meisten solchermaßen markierten Melodien „durchkomponiert", d. h. sie enthalten keine Binnenwiederholungen, einige der unterlegten Texte aber weisen klare Kanzonenformen auf. Im Rostocker Liederbuch sind „Tenores" offenbar ganz einfach Melodien, deren Form nicht mit der Kanzonenform identifizierbar schien, während zugleich viele unmarkierte Melodien März' „Tenor"-Kriterien erfüllen. Daher könnte die Beischrift „Tenor" nicht eine bestimmte Form kennzeichnen, sondern eine Melodie, die nicht genuin zum unterlegten Text oder dessen Form gehört. Oder anders gesagt: Die einstimmigen „Tenores" wären in erster Linie Melodien, die nicht an einen bestimmten Text gebunden sind und daher für Bearbeitungen aller Art zur Verfügung stehen (z. B. für Kontrafakturen oder polyphone Bearbeitungen). Akzeptiert man diese Kriterien als gattungsbildend, dann lässt sich darüber hinaus eine Anzahl weiterer Lieder in den beiden Liederbüchern als „Tenores" identifizieren, ohne dass sie durch eine Beischrift deklariert worden wären.

Die Definitionen von März, Wachinger und Strohm sind wegweisend, besonders weil neben den textlichen auch musikalische Aspekte Eingang in die Gliederung gefunden haben. Das Œuvre lässt sich aber auch entlang anderer „Verwerfungslinien" beschreiben, die dabei jeweils andere Aspekte der Stücke in den Vordergrund rücken: So ist das Œuvre des Mönchs von Salzburg schon in den überliefernden Quellen klar in geistliche und weltliche Stücke gegliedert, wobei die mehrstimmigen noch einen eigenen Bereich zugewiesen bekommen. Diese Gliederung ging sinnvollerweise auch in die modernen Editionen ein. Manche Kategorisierungen können sich dabei bis zu einem gewissen Grad überschneiden. So sind z. B. bei den geistlichen Liedern des Mönchs, die zum Großteil aus Übersetzungen von Hymnen und Sequenzen bestehen, auch die zugehörigen Formen zu erwarten und andere eben nicht. Es wird aber kein System mit entsprechender Nomenklatur geben, das alle Aspekte, darunter auch die für den vorliegenden Gegenstand bedeutenden Parameter wie Melodiebildung und Notation, mit den übrigen Gattungsmerkmalen in Deckung zu bringen in der Lage wäre.

Was die musikalischen Beobachtungen an diesen einstimmigen Gattungen für die Frage nach instrumentalen Begleitungsstrategien aber interessant macht, ist die Tatsache, dass der Begriff „Tenor" sicher nicht von ungefähr eine Nähe zur Mehrstimmigkeit suggeriert. Diese Assoziation wird durch eine

[46] Im Lochamer-Liederbuch stehen die mit Rubrik versehenen „Tenores" geballt überwiegend am Anfang der Handschrift (Loch 2, 3, 4, 5, 14 – Loch 32 ist als „Tenor" markiert, die Melodie hat aber eine Binnenwiederholung, die die Kanzonenform des Texts unterstützt und März' Definition widerspricht), im Rostocker Liederbuch betrifft dies die Nummern 1, 23a und 46.

Rubrik verstärkt, die zum Lied W8 („Ich klag dir traut gesell") des Mönchs in der Mondsee-Wiener Liederhandschrift besagt: „Ain tenor von hübscher melodey, als sy ez gern gemacht haben, darauf nicht yglicher kund übersingen." Im Zusammenhang mit einer als „Tenor" deklarierten Melodie rückt die Bezeichnung „Übersingen", die, wie das „Quintieren", ein Begriff für eine mehrstimmige Improvisationspraxis ist, die gesamte Gattung der „Tenores" in die Sphäre der Mehrstimmigkeit.[47] Und tatsächlich eignen sich alle von März kategorisierten „Tenores", ebenso wie die wenigen bei Oswald von Wolkenstein und die des Lochamer-Liederbuchs, gut für eine mehrstimmige Bearbeitung. März deutete außerdem eine Verwandtschaft zu instrumentalen Repertoires ähnlichen Charakters an.[48] Dabei ist insbesondere das Genre der einstimmigen *Basse danse*-Tenores naheliegend, über die von professionellen Ensembles – darunter an prominenter Stelle die „Alta capella" – routinemäßig mehrstimmig improvisiert wurde. Viele dieser *Basse danse*-Melodien lassen sich wiederum als Tenor-Melodien in mehrstimmigen, französischen Chansons der gleichen Zeit wiederfinden. Darunter z. B. die Tenorstimme von Gilles Binchois' „Triste plaisir", die wiederum als einstimmiger „Tenor" mit einem neuen, deutschen Text kontrafaziert in den Handschriften Oswalds von Wolkenstein als „O wunniklicher, wolgezierter mai" auftaucht.[49] Die Melodie ist dort den Gepflogenheiten seiner Handschriften gemäß zwar weder als Kontrafaktur noch als „Tenor" markiert, weist aber alle Merkmale eines solchen auf (Eingangsmelisma, keine Binnenwiederholungen, Kornreim im Liedtext, Dreistrophigkeit) und zeigt zudem eindrücklich, wie eine Stimme aus einem Rondeau fließend in einen einstimmigen, deutschen „Tenor" übergehen kann. Der umgekehrte Weg ist natürlich ebenso gangbar. Diese Wechselwirkung mit der Welt der Mehrstimmigkeit ist nur möglich, weil die Melodien der „Tenores" sämtlich außerordentlich „polyphoniefähig" sind. Die dazu nötigen Eigenschaften könnten sich gerade aufgrund der Verbindung dieser Melodien zur Mehrstimmigkeit herausgebildet haben, möglicherweise aber – oder vielleicht deswegen – könnten sie auch ein Zeichen des Zeitgeschmacks und damit ein Merkmal für ein sehr junges Genre sein. Zu den Charakteristika gehört in erster Linie eine Melodiebildung, die zumindest über gewisse Strecken und v. a. für die Kadenzen sekundweise Fortschreitungen enthält, vorzugsweise abwärts. Ein weiteres Merkmal ist die schon von März festgestellte größere Unabhängigkeit der Melodie vom unterlegten Text, die sich z. B. in einer größeren Anzahl von Melismen und dem festgestellten, unabhängigeren musikalischen Rhythmus äußert.

[47] März, *Die weltlichen Lieder* (wie Anm. 39), 16 und Wachinger, „Textgattungen und Musikgattungen" (wie Anm. 39), 389 haben auf eine solche Möglichkeit bereits hingewiesen.

[48] Siehe März, *Die weltlichen* Lieder (wie Anm. 39), Anm. 22.

[49] Siehe dazu Rainer Böhm, „Entdeckung einer französischen Melodievorlage zum Lied O wunniklicher, wolgezierter mai (Kl. 100) von Oswald von Wolkenstein", in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 13 (2001/2002), 269–278.

Ihre generelle „Polyphoniefähigkeit" ist zwar ein herausragendes Merkmal, das der Definition der Gattung der „Tenores" hinzugefügt werden sollte, scheint aber nicht das Ausschlussmerkmal für deren Identifizierung zu sein, denn auch eine große Zahl einstimmiger Melodien aus der März'schen Gattung „Virelai/Ballade" sind durchaus für mehrstimmige Bearbeitungen geeignet.

Dabei offenbart sich in der breiten Überlieferung später deutscher Einstimmigkeit in Bezug auf die melodiebildenden Prinzipien ein Spektrum, das von teils nur schwer zu begleitenden Melodien mancher Sangspruchdichter über späte Überlieferungen des Minnesangs, darunter unsere späten „Neidharte", deren Eignung für verschiedene Begleitungsstrategien schon besprochen wurde, bis hin zu den „Tenores" und anderen, neuen Melodien reicht, die „im Dunstkreis" der Polyphonie entstanden sind. Im Folgenden möchte ich drei Beispiele vorstellen, die als Repräsentanten für die Stufen dieser Skala stehen sollen und sich für verschiedene Arten der Begleitung anbieten:

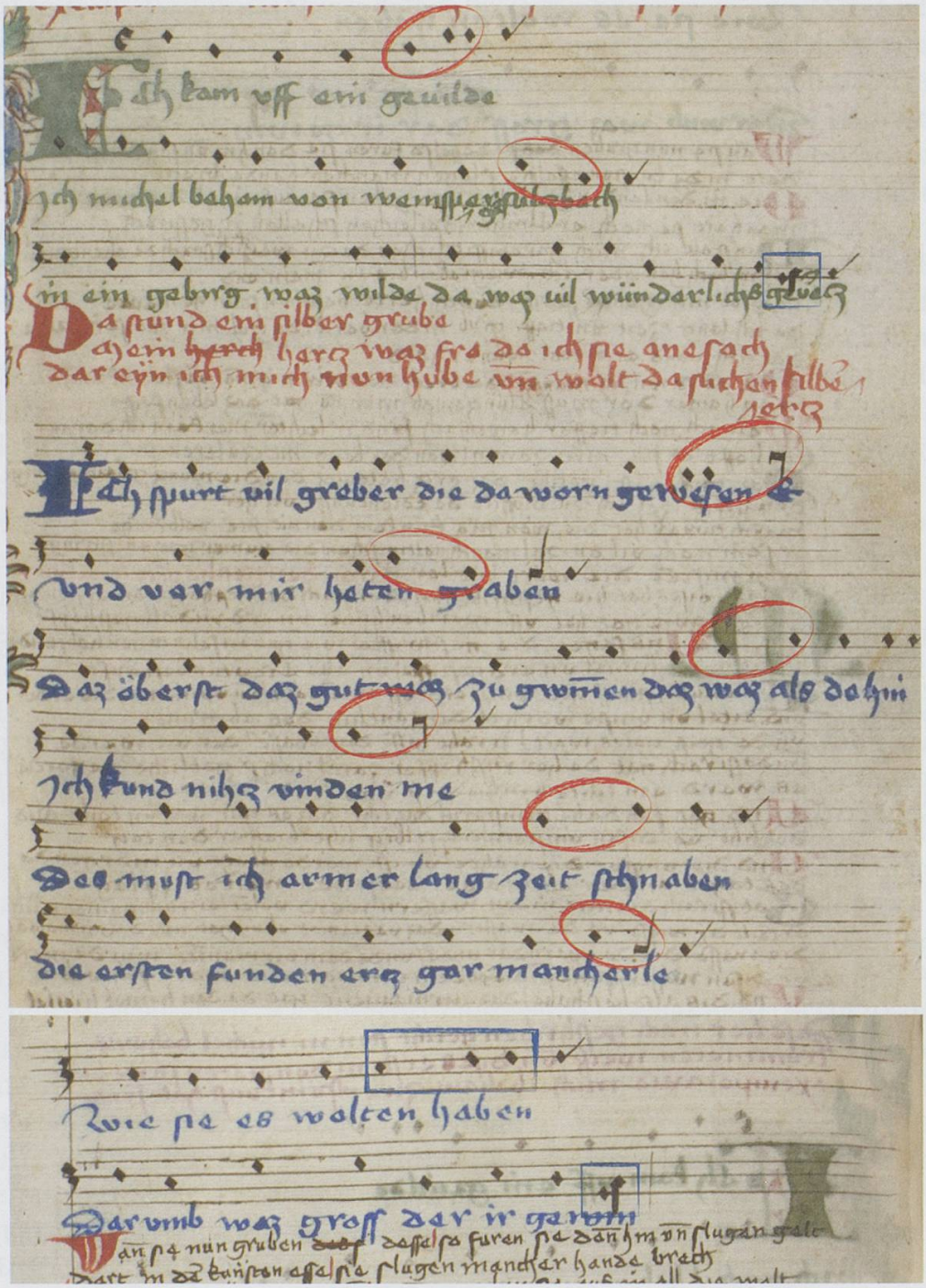
1.

Gerade im Bereich der späten Überlieferungen von Sangspruchdichtung finden sich Melodien, die nicht unter dem „Druck der Mehrstimmigkeit" entstanden zu sein scheinen, ergo nicht für eine kontrapunktische Verarbeitung nach Art zeitgenössischer Discantus-Lehren gedacht waren. Darunter befinden sich Lieder wie diejenigen des Mönchs von Salzburg, die von Hornsignalen inspiriert wurden und sich daher überwiegend in Dreiklängen bewegen (wie „Das taghorn", siehe Anm. 38), oder die Kategorie der pentatonischen „Neidharte" (wie das oben besprochene „Das guldein hún"), die viele melodische Sprünge – auch und gerade zu den Kadenzen hin – enthalten. Solche Melodien lassen sich häufig noch mit schlichten Mitteln, z. B. einem durchgehenden Bordunton, einfachen Gegenbewegungen oder Wechselklängen[50] begleiten. Andere jedoch, wie die Melodien des Sangspruchdichters Michel Beheim (1420–1470er), erfordern flexiblere Herangehensweisen: Hier eignen sich allenfalls einzelne Phrasen für die Begleitung durch Bordun oder Fauxbourdon, an anderen Stellen ist man gezwungen, Techniken anzuwenden, die eher an die Begleitung modaler Einstimmigkeit des 13. Jahrhunderts erinnern könnten. Hinzu kommt, dass Beheims Lieder – obwohl sie streng syllabisch gebaut sind – durch die konsequente Anwendung der Silbenzählung unzählige Tonbeugungen (also „Fehlbetonungen" einzelner Wörter) aufweisen. Dadurch erlauben sie keinen durchgehenden Referenzrhythmus, der ja von der Annahme eines alternierenden Versmaßes ausgeht, und lassen daher eine für die Begleitung zuträgliche, einheitliche metrisch-rhythmische Ordnung ausgerechnet vermissen. Eventuell weist die besondere Melodieführung und die rhythmische Freiheit solcher Stücke also gerade darauf hin, dass überhaupt keine Begleitung in

[50] Auch solche Wechselklang-Begleitungen finden sich unter den mehrstimmigen Liedern des Mönchs fast exemplarisch ausnotiert (siehe die Lieder W1, W4, W5). Die gleichen zugrundeliegenden Prinzipien können auch für die Begleitung anderer, ähnlich gebauter einstimmiger Lieder angewendet werden.

irgendeiner Weise vorgesehen war. Bei Beheim drängt sich dieser Gedanke auch aus anderen Gründen auf: Für ihn waren offenbar seine Liedtexte von so überragender Bedeutung, dass seine über 450 Liedtexte mit teilweise zig Strophen die Anzahl der Melodien zugehörigen Melodien (insgesamt 11) bei weitem in den Schatten stellt; zweitens mussten diese Texte gesungen vorgetragen werden, denn erst in einer solchen Performanz erfüllte sich Beheims Selbstverständnis als Sangspruchdichter; dabei sollten sie drittens aber auf jeden Fall verstanden werden und ablenkendes Beiwerk hätte diesem Verstehen hinderlich sein können; viertens ist aus seinem Spottlied auf Instrumente und Instrumentalisten ersichtlich, dass seine Vortragskunst anscheinend mit der aufblühenden Instrumentalmusik an den Höfen in erbitterter Konkurrenz stand;[51] und schließlich legt der generelle Ernst und Stolz, den sein Werk durchzieht, nahe, dass er sich wohl nicht die Blöße gegeben hätte, gleichzeitig selbst ein Instrument einzusetzen. Diese Indizien, gepaart mit den sich gegen eine Begleitung sträubenden Melodien, könnten auf ein genuines, unbegleitetes (Solo)Œuvre hinweisen. Das bedeutet natürlich nicht, dass die Lieder nicht begleitet werden konnten. Im Wechsel von verschiedenen Bordunen, Fauxbourdon-Passagen und heterophonen Umspielungen, lässt sich eine effektvolle Begleitung planen. Die Melodiebildung und v. a. die Sprünge, die sich häufig an Versenden finden, vereiteln jedoch zumeist die typischen Kadenzbildungen des 15. Jahrhunderts. Allen Melodieüberlieferungen dieser Kategorie ist zueigen, dass sie in der Notation keine durchgehende rhythmische Strukturierung aufweisen.

[51] Lied 115* („Ich kam ains mals czu ainem tag") nach der Edition von Hans Gille und Ingeborg Spriewald (Hgg.), *Die Gedichte des Michel Beheim. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchener Hs. cgm 291 sowie sämtlicher Teilhandschriften*, Berlin: Akademie-Verlag 1968 (Deutsche Texte des Mittelalters 60, 64, 65) 1, 420. Eine Opposition zwischen Instrumentalmusik und Gesang findet sich schon in früheren Quellen des Spruchsangs, so wird der Ton II des „Unverzagten" in der Jenaer Liederhandschrift (D-Ju El.f.101, fol. 40r) mit den Worten eröffnet: „Ez ist eyn lobeliche kvnst, der seitenspil tzvo rechte kann. die giger vreuwen maniges mvot.", nur um in der Folge den Gesang als die edlere Kunst darzustellen, die im Gegensatz zum Fidelspiel zum Fürstenlob verwendet werden kann. Obendrein, und damit schließt die erste Strophe: „sanc mac man scriben vnde lesen" – „Sang kann man aufschreiben und lesen". Die Notierbarkeit vokaler Musik wird hier gegen die Mündlichkeit von Instrumentalmusik ausgespielt, wobei offenbleiben muss, ob der Unverzagte nur auf die Verschriftlichbarkeit des Liedtextes anspielte, oder auch andeuten wollte, dass die musikalische Notation nur für gesungene Musik vorgesehen war.

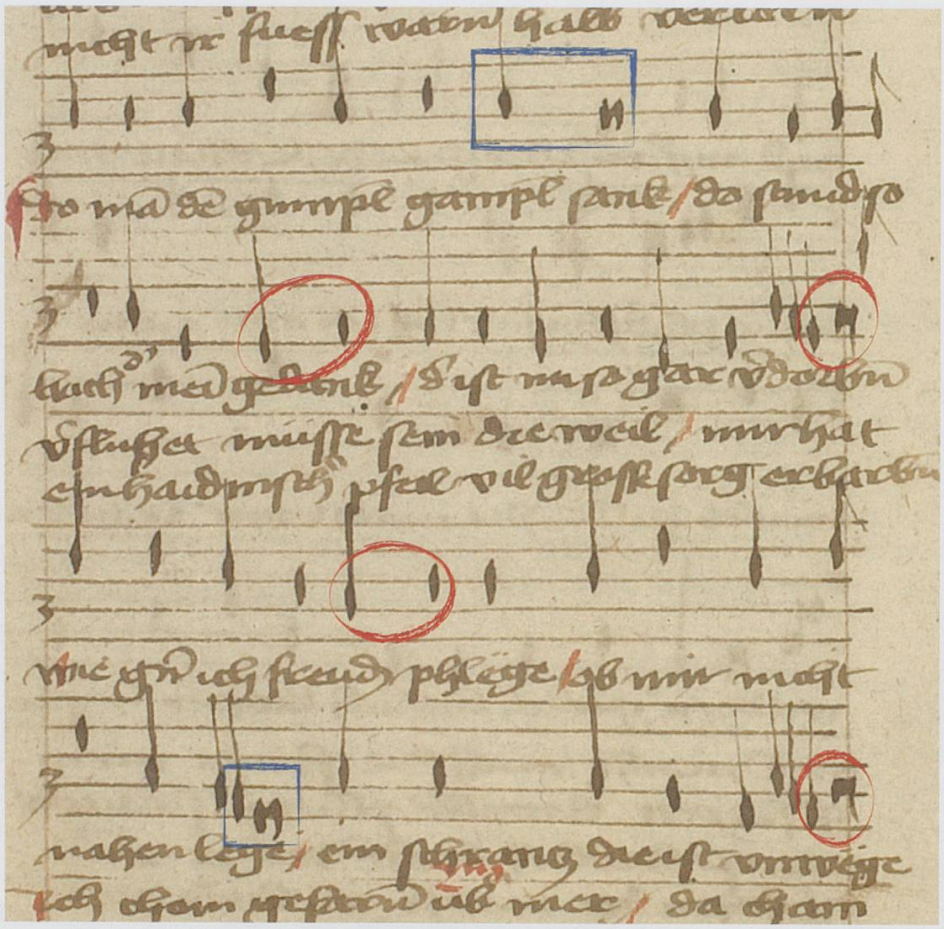


Ill. 5: „Trummetenweise“ (Michel Beheim, D-HEu cpg 312, fol. 172r–v) in typisch rhythmusloser Verwendung von Semibreven als Puncta und Longen zur gelegentlichen Markierung von Verszeilenenden. Die übersichtliche Einrichtung der Melodien in Beheims Haupthandschrift erleichtert die Analyse: Jede Verszeile erhält eine eigene Notenzeile, der Text des ersten Stollens ist mit grüner, der des zweiten Stollens mit roter und der des Abgesangs mit blauer Tinte geschrieben. Die Kadenzen, die durch Sprung aufwärts oder abwärts erreicht werden, sind hier mit einem roten Kreis markiert. Die übrigen (blaue Kästen) werden durch einen melodischen Halbtonschritt nach oben gebildet. Alles in allem ist dies eine Weise, die sich einer standardmäßigen Begleitung durch ihre Melodie- und Kadenzbildung eher entgegenstellt.

2.

Eine andere Gruppe von Melodien scheint sich den neuen Gepflogenheiten eines unter dem Eindruck mehrstimmiger Satztechniken aufkommenden Zeitgeschmacks zumindest teilweise gefügt zu haben. Darunter finden sich Überlieferungen älterer Melodien aus dem Bereich des Minnesangs (wie die späten Neidharte), neue Kompositionen in traditionellen Stilen (wie viele Melodien des Mönchs von Salzburg, Hugos von Montfort bzw. seines Knappen Burgk Mangolt, und Oswalds von Wolkenstein), sowie die meist anonymen Lieder schlichten Charakters, die in den studentischen Liederbüchern dieser Zeit zu finden sind (typische Beispiele dafür wären aus dem Lochamer-Liederbuch die Lieder Loch 7: „Mein freud möchte sich wol meren", Loch 8: „Ich far dohin" und Loch 35: „Verlangen thut mich krencken"). Die Melodien sind eng entlang der Texte gebaut und weisen Binnenwiederholungen auf. Oft ist in der Notation ein Referenzrhythmus anzutreffen. Viele dieser Melodien scheinen sich auf den ersten Blick für eine Adaptierung im Fauxbourdon oder Discantus zu eignen, lassen im Detail aber gelegentlich die nötigen Tenor-Kadenzschritte vermissen. Leichte Kunstgriffe in der Begleitung können diese Lücken aber überbrücken, indem man etwa Kadenzen vortäuscht oder ergänzt, wo sie in der Melodie fehlen (beispielsweise durch sekundweises Auffüllen eines melodischen Sprungs in der Begleitung), oder Cantusklauseln kurzerhand in die Oberstimme verlegt. Durch den pauschalen Charakter der Begleitklänge fallen solche Regelverstöße in der Stimmführung im Grunde nicht auf. Ein Wechsel zwischen Bordun- und Fauxbourdon-Strecken ist auch hier in den meisten Fällen eine gute Basis für eine instrumentale Begleitung, die natürlich darauf aufbauend melodisch verfeinert werden kann. Dass Oswald von Wolkenstein sich obendrein nicht scheute, für die Auszierung solcher Melodien eigentlich veraltete Organumtechniken einzusetzen – darunter das von ihm selbst zitierte „Quintieren" –, zeigt die „organale Zweistimmigkeit" mancher seiner mehrstimmigen Lieder,[52] bei der er Quintparallelen und Sextparallelen praktisch bedeutungsgleich einsetzte. Wichtig war ihm bei der Verwendung dieser Techniken offenbar nicht ein korrekter Satz nach Guilielmus Monachus (siehe Anm. 30), sondern der klangliche Effekt – sei es einfach der Spaltklang durch eine zweite Stimme oder eine assoziative Nachahmung westlicher Satztechniken. Für Melodien dieser Kategorie steht also die volle Bandbreite an Begleitungstechniken zur Verfügung, die der Titel dieses Beitrags umspannt.

[52] Siehe dazu Marc Lewon, „Oswald von Wolkenstein: Die mehrstimmigen Lieder", in: Ulrich Müller und Margarete Springeth (Hgg.), *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*, Berlin/New York: de Gruyter 2011, 168–191.

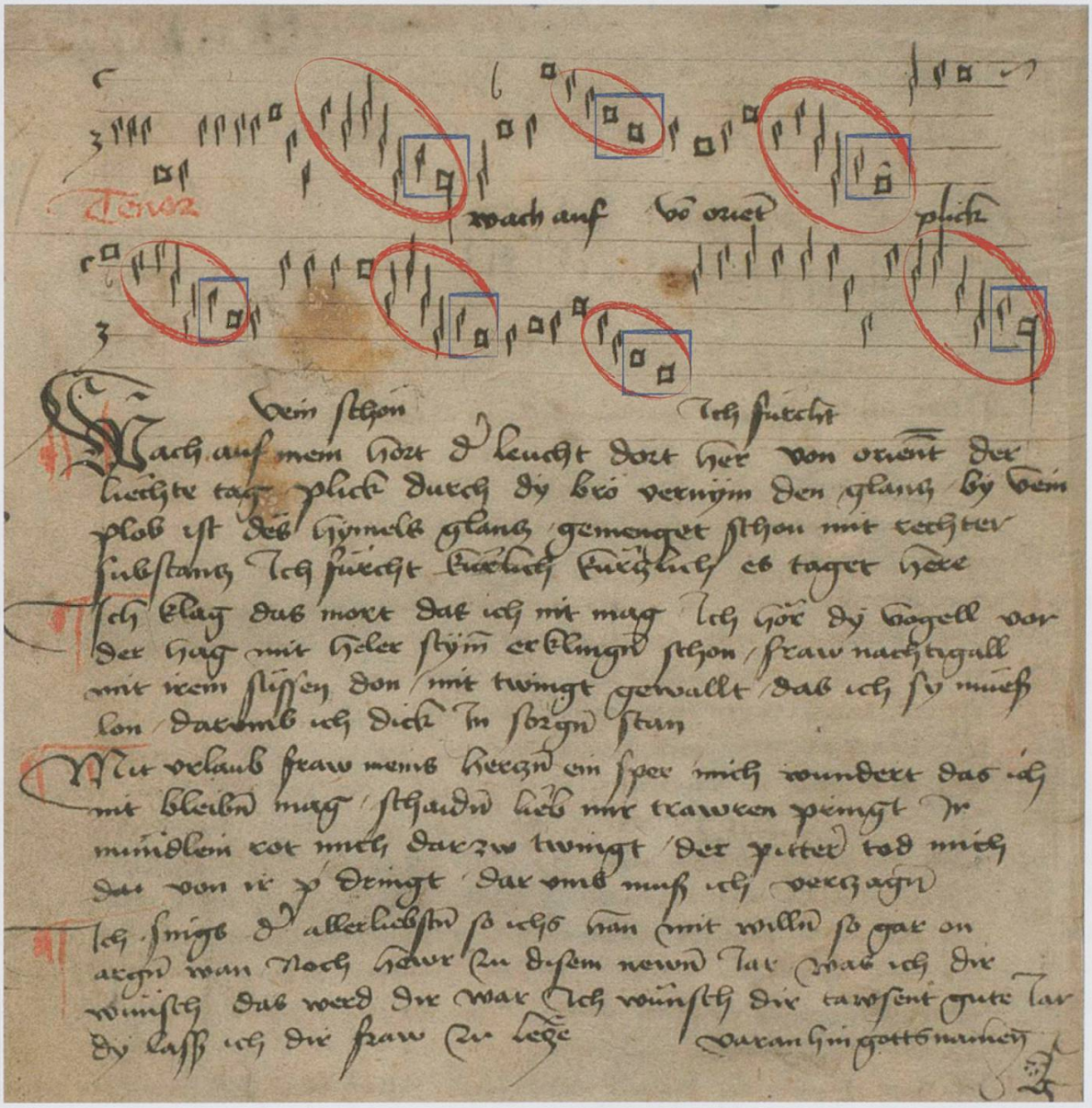


Ill. 6: „Do man den gumpel gampel sank“ (Neidhart, w7, A-Wn s.n. 3344, fol. 107v) in „semi-mensural“ notiertem Referenzrhythmus. Für eine „Klischeeharmonisierung“ dieser Melodie sind flexible Begleitungstrategien erforderlich: Es bietet sich an, für die sekundweise aufsteigenden Kadenzen (rote Kreise), die Melodie gedanklich in eine Cantusfunktion zu verlegen. Die absteigenden Kadenzen (blaue Kästen) können in Tenorfunktion verwendet und die zwischenliegenden Passagen mit wechselnden Bordunklängen unterlegt werden.

3.

In die letzte Kategorie sortiere ich die „Tenores“, sowie andere Melodien, die über eine für die Anwendung polyphoner Improvisationstechniken des 15. Jahrhunderts prädestinierte Melodieführung verfügen. Sie weisen darüber hinaus meist eine rhythmische Anlage auf, die sie so erscheinen lässt, als wären sie direkt aus einem polyphonen Satz entnommen. Gerade im Lochamer-Liederbuch finden sich viele solcher Melodien. Sie haben i. d. R. ein Eingangsmelisma, ihre Notation präsentiert eine größere Palette von Notenwerten, die deutlich über den einfachen Wechsel von Semibrevis und Minima des Referenzrhythmus hinausgehen und enthalten zu den Kadenzen hin schrittweise absteigende Linien, die sich ideal für die Verwendung in der Tenorfunktion innerhalb eines mehrstimmigen Satzes eignen. In vielen Fällen sind diese Kadenzen sogar mit den für mehrstimmige Bearbeitungen typischen Klauselbewegungen versehen. Solche Melodien lassen sich nicht nur leicht über Fortschreitungsmodelle

harmonisch begleiten, sie können auch meist ohne weitere Eingriffe in einen mehrstimmigen Satz nach den Prinzipien zeitgenössischer Discantus-Lehren überführt werden. Die Melodien haben ein inhärentes Potential zu mehrstimmiger Bearbeitung und stammen in manchen Fällen vielleicht sogar von vornherein aus polyphonen Sätzen.



Ill. 7: „Wach auf mein hort der leucht dorther" (Oswald von Wolkenstein, D-Bsb Mus. ms. 40613, S. 2). Die einstimmige, anonyme Überlieferung von Oswalds berühmtem Tagelied im Lochamer-Liederbuch enthält zahlreiche Hinweise auf einen polyphonen Kontext: Eine differenzierte Rhythmisierung, eine fast mechanische Standardauszierung der Kadenzen (rote Kreise), die in dieser Form ständig in Tabulaturen und Liedsätzen der Zeit anzutreffen ist, und die Beischrift „Tenor". Die schrittweise absteigenden Kadenzklauseln (blaue Kästen) erlauben, die Melodie eins zu eins in einem mehrstimmigen Satz nach den Discantusregeln der Zeit umzusetzen, und zwar – wie die Rubrik selbst schon verrät – in der Funktion einer Tenorstimme.

Es ist ein höchst spekulatives Unterfangen, die umfassende Beschreibung eines wenig konkreten Gegenstands vornehmen zu wollen, der schon von der Anlage her nicht in die Welt der Schriftlichkeit gehörte, daher *per se* nicht überliefert ist, und den man nur aus Spurenelementen ableiten zu können vermeint. Es soll demnach nicht der Anspruch erhoben werden, rekonstruieren zu können was gewesen ist, sondern nur nach bestem Wissen und Gewissen versucht werden herauszufinden, was gewesen sein könnte. Die zuvor formulierten Gedanken, auch wenn sie gelegentlich mit dem Brustton der Überzeugung daherzukommen scheinen, sind daher nur eine Ahnung, bestenfalls die Beschreibung einer Möglichkeit, die sich im praktischen Versuch bewährt hat.[53]

[53] Wie sehr solche Überlegungen und die resultierenden Klangergebnisse von eigenen Erfahrungen und Wunschdenken abhängig und beeinflusst sind, wurde eindrucksvoll dargelegt von Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

SINGING THE NEWS: LEPANTO, 1571

by Iain Fenlon

It may be safely stated that the surviving corpus of Renaissance polyphony, the repertories of masses, motets, madrigals and related forms that have occupied musicological attention since the nineteenth century, represents only a small fraction of the listening experiences of the population of early modern Venice. Alongside pieces by Adriano Willaert, Claudio Merulo, and others there co-existed a now vanished repertory of monodic song which, despite its uncertain character in matters of detail, is nevertheless of enormous importance if, as historians, we are to have anything like a more complete picture of contemporary urban musical practices in the period. Redressing the balance inevitable involves consideration of the ritual traditions of public performance, a form of practice-oriented anthropology as might be familiar from the work of Pierre Bourdieu. Implicit is the condition that ritual need not be religious in nature, and certainly need not be spectacular. On the contrary, the emphasis here is upon the complex inter-relationship of individual activity and the dominant culture or social structure in all its manifestations. As such, the objects of enquiry are not only the laws and formal institutions of any given society, but also the daily lives of its individual actors. In this sense my concern here is with the specifically Venetian strain of a common Italian tradition of street singing, which relies for its agency upon an identifiable repertory of familiar rhetorical tropes expressed to the accompaniment of familiar musical formulas. In other words, the result could be considered as an exercise in the re-enforcement of Venetian identity through public performance. Seen in this way, the rituals of public entertainment constitute an important part of politics, being in effect a symbolic statement about the Venetian social order. As such they contribute to the political process by binding together the community, providing legitimacy for the political order, inspiring the population to action, and fostering a very particular world-view. Seen in this way, politics is simply part of a wider culture which is conceived as a system of meanings and symbols both constructed out of and, in turn, organizing individual and collective practice. In this context, anthropological sensibilities and methods provide the only possible approach if we are to have any prospect of recuperating the music of the *calle* and the *campo*, the music which was much more likely to be heard by the vast majority of Venetians than the motets of Andrea Gabrieli and his contemporaries that were performed in the elite environment of St. Mark's Basilica and a handful of other churches in the city. What follows is an attempt to explore aspects of this largely unwritten body of song by considering its place in a reconstruction of the public, ‚popular' reaction to what was a major political and military event in the everyday lives of ordinary Venetians, the victory of the Holy League over the Turks at the

battle of Lepanto on 7 October 1571. In this process the role of print was fundamental.[1]

Many writers since Voltaire have categorized Lepanto as an empty achievement, a great spectacle that led nowhere.[2] Yet whatever the judgments of history, the authentic period voice should not be forgotten. For many contemporaries the victory seemed to mark a decisive moment in the fortunes of Christendom, a critical moment of enormous psychological importance in an historic struggle. No matter what occurred in the following years, as the Venetians reached a separate peace treaty with the Turks (to the disgust of Spain and the Papacy), compared with what had gone before, the victory at Lepanto marked the end of a genuine crisis of confidence. Since, for all Italians, the Turkish question had become one of perennial interest, news of the outcome of the battle reverberated throughout the whole of the peninsular. But nowhere in the whole of Italy was the sense of relief and achievement more keenly felt than in Venice. There the immediate celebrations lasted just a few weeks, but in that short time the victory at Lepanto was powerfully etched into the Venetian consciousness through characteristic transformations of local traditions of civic and religious display.[3] The crucial fact is that, for many citizens of the Republic, Lepanto was no ordinary victory, but marked a crucial moment in its history equal in significance to the legendary defeat of Barbarossa, a parallel that was made explicit by Luigi Groto. Best known as a playwright, Groto became prominent in Venetian public life during the 1570s largely through the publication of his orations, a number of which had originally been composed for the coronations of doges; they continued to be re-issued well into the seventeenth century. His engagement with the Lepanto literature begins with an oration in praise of the victory,[4] continues with a poem in praise of Agostino Barbarigo, the Venetian second-in-command who

[1] For a treatment of some of these themes see Iain Fenlon, „Sung Histories: The Battle of Lepanto between Orality and Print", in: Philip V. Bohlman and Marcello Sorce Keller (eds.), *Musical Anthropology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*, Bologna: CLUEB 2009, 165–178; Iain Fenlon, „Orality and Print: Singing in the Streets in Early Modern Venice", in: Luca degl'Innocenti, Brian Richardson and Chiara Sbordoni (eds.), *Interactions between Writing in Early Italian Culture*, London: Routledge 2016, 81–98.

[2] F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, trans Siân Reynolds, 2 vols. London: Fontana 1976, vol. 2, 661–669.

[3] Ernst H. Gombrich, „Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto", in: *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his Sixtieth Birthday*, London: Phaidon Press 1967, 62–68; Carlo Dionisotti, „Lepanto nella cultura italiana del tempo", in: Gino Benzoni (ed.), *Il mediterraneo nella seconda metà del '500 nella luce di Lepanto*, Florence: Olschki 1974, 127–51; Iain Fenlon, „Lepanto: The Arts of Celebration in Renaissance Venice", in: *Proceedings of the British Academy* 83 (1987), 201–236; Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven and London: Yale University Press 2007, particularly 153–191.

[4] Luigi Groto, *Oratione fatta in Vinegia, per l'allegrezza della vittoria ottenuta contra Turchi dalla Serenissima Lega*, Venice: Francesco Rocca 1571.

died from his injuries two days after the battle,[5] and reaches a climax with the *Trofeo della vittoria sacra*, a poetic miscellany that contains a mixture of dialect verses, some Latin poems, a plan of the battle, and an engraving of the captured standard of the Turkish fleet with a Kufic inscription which reads ‚There is no God but Allah and Mahomet is his prophet'.[6] The *Trofeo* is not only the most substantial of the Lepanto anthologies, but also one of the most informative about the motives guiding the process of editorial selection, and in consequence about its intended audience. Groto, who had evidently been criticized for having included poems in the *Trofeo* that were in neither Tuscan nor Latin, replied that God could be praised in all languages, and ideas expressed as successfully in the Bergamasque or Friulian dialect as in Italian or Latin.[7] In other words, his anthology was directed at a wide audience, including the communities of dialect speakers and readers who constituted a notable section of the local readership of the Lepanto celebratory literature.[8] In practice, Groto assembled his book from many sources, some of which had an independent existence as short pamphlets and broadsides.

A population which had been kept in touch with the progress of the war through broadsheets, and who so strongly identified with the struggle, now celebrated the news in print.[9] From the presses of Venice poured a torrent of poetic anthologies, paraphrases of the psalms, accounts of the action, prophesies of future developments, recommendations for further action, and prints showing the battle at its height or the disposition of the opposing fleets. Most of these genres and subgenres were not new, but taken together they constitute a collective response to a single historical event that is without parallel in sixteenth-century literature. Not even the Sack of Rome seems to have moved the hearts and minds of writers, printers, and publishers to the same extent.[10] Every conceivable ingenuity was deployed to attract the buying public. Acrostics, Latin epigrams, parodies of popular devotional texts, and trivial stanzas based on simple word-play (‚Selin, es nil, nil es, Selin') filled up the bookshops and the trays of itinerant broadside sellers.

5 Luigi Groto, *Canzone nella morte del Clarissimo M. Agostin Barbarigo*, Venice: Onofrio Farri 1572.

6 Luigi Groto, *Trofeo della vittoria sacra ottenuta dalla christianissima Lega contra Turchi nell'anno MDLXXI*, Venice: Sigismondo Bordogna & Francesco Patriani 1572.

7 See Carlo Dionisotti, „La guerra d'Oriente nella letteratura venziana del Cinquecento", in: *Lettere italiane* 16 (1964), 233–250, reprinted in his *Geografia e storia della letteratura italiana*, Turin: Einaudi 1967, 163–182.

8 Manilo Cortelazzo, „Plurilinguismo celebrativo", in: Benzoni (ed.), *Il mediterraneo nella seconda metà del '500* (see n. 3), 121–126.

9 Antonio Medin, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia*, Milan: Hoepli 1904; Guido A. Quarti, *La battaglia di Lepanto nei canti populari dell'epoca*, Milan: Istituto ed. avio-navale 1930; Dionisotti, „Lepanto nella cultura italiana", (see n. 3).

10 Dionisotti, „La guerra da' Oriente" (see n. 7). For the reaction to the Sack of Rome see André Chastel, *The Sack of Rome,1527*, trans. Beth Archer Princeton, Princeton: University Press 1983, especially 123–129; Iain Fenlon, „Music and Crisis in Florence and Rome, 1527–30", in: Christine Shaw (ed.), *Italy and the European Powers: The Impact of War, 1500–1530*, Leiden: Brill 2006, 279–298.

This brings us into contact with two overlapping categories of labour. The first were the urban vendors who paced the *calle* and *campi* of Venice, shouting out the headlines of the news-sheets that they had on offer, or enumerating the attention-seeking contents of their pamphlets dealing with medical cures, astrological predictions, and details of monsters, abnormal births, and other sensational happenings. Singing the song texts which they also had for sale was similarly part of their pitch, being in practice being a form of advertisement. In this sense peddling cheap literature and singing the texts of inexpensive broadsheets were complementary aspects of these street traders. Descriptions of them tell of their baskets overflowing with almanacs, romances, stories of strange apparitions, and the latest intelligence from foreign parts. Pietro Aretino gives a particularly colourful picture of one of these familiar figures of Venetian street-life hawking:

> ‚Pretty tales, tales, tales, the Turkish war in Hungary, Father Martin's sermons, the Council, tales, tales, the facts of England, the festivities of the Pope and the Emperor, the circumcision of the Voivoda, the Sack of Rome, the Siege of Florence, the battle at Marseilles and its conclusion, tales, tales ...'.[11]

This brings us close to the world of the strolling players, the *cantastorie* and *cantimpanchi* who, standing on benches and improvised staging, entertained the crowds gathered outdoors.[12] The wide range of names used for these performers betrays a considerable variety of activity, from those who specialized in the singing of epic verse to itinerant street singers who were close to vagrancy. In this context the category of ‚singer' has rather untidy boundaries, since in practice there was a rather thin dividing line between these performers and the charlatans and mountebanks who used music as part of their pitch. The portmanteau term ‚charlatan' itself covers a wide variety of activities and competences, ranging from peddlers of dubious elixirs to properly qualified doctors and experienced tooth-pullers who combined healing and entertainment in the form of a public, social drama with its own long-standing rituals.[13] They were boisterously present even in St. Mark's Square, alongside

[11] Cited in David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470–1550*, New Haven and London: Yale University Press 1994, 359.

[12] For the tradition see F. Novati, „Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante nei secoli XV, XVI. XVII", in: *Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Turin: Bocca 1912, 900–980; Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, Turin: E. Loescher 1914; James Haar, „Arie per cantar stanze ariostesche", in: Maria Antonella Balsano (ed.), *L'Ariosto, la musica i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Florence: Olschki 1981, 31–46; James Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1986, 82–99; Ivano Cavallini, „Sugli improvvisatori del Cinque-Seicento: persistenze, nuovi repertorie qualche riconoscimento", in: *Recercare* 1 (1989), 23–39.

[13] Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, 2nd. rev. ed., Aldershot Scolar Press 1994, 95; Katharine Park, „Country Medicine in the City Marketplace: Snakehandlers as Itinerant Healers", in: *Renaissance Studies* 15 (2001), 104–120.

cheesemakers, tavernkeepers, and other ‚undesirable' occupations that official historiography and iconography have tended to obscure in their determination to freeze the image of the Piazza as the *locus* of patrician ritual, and in the process to make it both inactive and silent. In reality, throughout the early modern period, Piazza San Marco was more akin to an Arab souk than to the forecourt of Versailles, despite periodic attempts by the Procurators to sanitize it.[14] The characteristics which united these often overlapping medical or pseudo-medical functions are that the practitioners were itinerant, operating from temporary staging in the square, and that their performances were essentially theatrical.[15] The texts that were sung by the *cantastorie*, usually anonymous, were sometimes published in modest pamphlets of a few pages to be sold to those who gathered round to listen. This could sometimes lead to legal difficulties. In 1545, the *Executori contra la bestemmia* prosecuted and fined two printers and Francescio Faencino, ‚canta in banco', for having sold copies of a work with the title ‚Il dio Priapo'.[16] The details of the case emphasise the close professional contacts between small-scale printers of this kind and outdoor entertainers.

Many popular printed poems cast in *ottava rima* were clearly intended to be sung.[17] In its blend of direct expression and lack of pretension, as well as its deployment of an initial rhetorical gesture revealing the presence of listeners, the following is typical of the genre:

> Per dar diletto et infinito piacere
> A tutti quelli che stanno aspettare
> Ma prima voglio fare il mio dovere
> Inanzi ch'io voglia comincare ...

And so on for a grand total of 115 verses, which in performance would have been sung to simple melodic formulas, embellished and modified in response to changes of mood. Both in the Piazza, the Piazzetta, and in the larger squares of Venice, these raconteurs performed daily on improvised stages up until the end of the Republic. In the sixteenth century, when the *cantimpanchi* were engraved by Giacomo Franco and described by Tommaso Garzoni in *La piazza universale* there was a thin line between the professionals in the square and the amateurs in the *calle* such as Caravia's swashbuckling hero, Naspo Bizarro:

[14] Iain Fenlon, „Noise in the Square: St. Mark's in the Sixteenth Century", in: Franco Bernabei and Antonio Lovato (eds.), *Sine musica nulla disciplina...Studi in onore di Giulio Cattin*, Padua: Il Poligrafo 2006, 221–234

[15] Margaret A. Katritsky, „Marketing Medicine: The Image of the Early Modern Mountebank", in: *Renaissance Studies* 18 (2001), 121–153.

[16] Giuliano Pesenti, „Libri censuratia Venezia nei secoli XVI–XVII", in: *La bibliofilia* 58 (1956), 17.

[17] Ottavia Niccoli, *Prophecy and the People*, Princeton: Princeton University Press 1990, 12.

Canterò per passer mia fantasia
Quel che no suol cantar che canta in piazza
Che sempre dise calche gran busia
Perché altramente balotte i no spazza
Zaratan mi no son da dar balotte
Nianche ortolan da vendarve carotte
Imprestemne Zan Polo el vostro agiuto
Che impaintar possa d'amor versi in rima
In mezzo al cuor sonando mio lauto[18]

The repertories which the *cantastorie* sang can be divided into various subgenres, but they are unified by being mostly written in *ottava rima*, which since the time of Boccaccio had been established as the principal narrative metre of Italian poetry; its continuing success is evident from the rapidity with which it was taken up by street singers.[19] Although it cannot be assumed that all *ottave* were always sung (some may have been read, perhaps silently), the majority were, particularly those that recount heroic deeds or tales of war, and which characteristically begin with an invitation to the listeners:

Almi signori io vi voglio pregare
Che tutti quanti mi state ad ascoltare.
Che una gran battaglia son venuto per narrare,
La più famosa che mai sia stata in mare...[20]

The tradition of printed texts recounting the events of famous wars and battles begins at the very outset of the history of print with the fall of Constantinople, and was well established by the time of Lepanto.[21] It is not surprising to find that many of the cheaply produced pamphlets that narrate the most important events from the fall of Famagosta to the victory itself were designed to be sung to the stock formulas of tradition, either publicly by the *cantastorie*, or more privately before smaller groups of listeners. Other Lepanto pieces, that are also cast in *ottava rima*, readily fit into various subgenres such as that of the lament, an obvious example being the *Lamento de Selin* and its many relatives.[22] Often issued as separate pamphlets of just a few pages, the repertory of Lepanto laments were an adaption of an established feature of popular literature. Cheaply produced to be sold in the squares and streets of the city by ballad-mongers, they were usually topical, prompted by recent political events or natural disasters, and as such were related in thematic material

[18] Alessandro Caravia, *Naspo bizaro*, Venice: Domenico Niccolini, 1565, 8.
[19] Jane. E. Everson, *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism: The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford: Oxford University Press 2001, 113.
[20] *La cronica della guerra successa tra Christiani e'l Turco*, Venice: Bonfadino 1619.
[21] For the tradition, see Rolando Bussi (ed.), *Guerre in ottava rima* 4. vols., Modena: Panini 1989.
[22] Antonio Medin and Lodovico Frati, *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, 4 vols., Bologna: Romagnoli Dall'Acqua 1897–1894, vol. 4, 210.

to the news-sheets which gave out brief accounts of important happenings abroad. Lepanto gave fresh impetus to this tradition, encouraging both anonymous rhymesters and established poets to contribute to a growing body of laments for the loss of the Turkish fleet. The language of many of these short pieces, some no more than a couple of stanzas in length, presents a colourful picture of the passions, rancour, and hostility that the Venetians felt for the Turks. Faced with the wave of rejoicing which had gripped the city, the Turkish community which lived in the palace of Marcantonio Barbaro, bailo in Constantinople, in Cannaregio, took refuge. Fearful of being stoned in the streets by gangs of youths, they locked themselves away for four days.[23] Hostility towards the Turkish residents had been growing in intensity ever since the start of the War of Cyprus, and many of the shopkeepers who now closed their businesses to join in the celebrations put up the simple explanation ‚For the death of the Turks', in ironic parody of the practices normally followed by bereaved families. The following short piece in dialect, characteristic in what it reveals of popular attitudes, makes play with Sultan Selim I's reputed fondness for wine, despite the dictates of his religion:

> Canzon va da Selim,
> Pregalo ch'el no beva tanto vin,
> Ma che'cognossa Christo per suo Dio,
> Giusto, clemente e pio,
> Che lui solo e quel chel puol salvar
> In ste ruine da terra, e da mar.[24]

Many of these anti-Turkish verses were also intended to be sung, as were pieces in more sophisticated poetic metres such as Blessi's ‚Barzeletta contra Mustafà Bassa', composed in the classic form of a six-line stanza and a four-line refrain.[25] The texts themselves, usually of a few pages, crudely produced by jobbing printers and often adorned with simple woodcuts to attract the curious, could have been bought by all but the most economically hard-pressed. Interestingly, some composers of madrigals and canzonette that celebrate Lepanto sometimes drew on the often tawdry verse produced in such quantity by amateur poets and pretentious sonneteers (one commentator, perhaps too enthusiastically in view of the low standard of much Lepanto verse, claimed that the latter-day equivalents of Apollo and Orpheus could be heard on all sides).[26] A good example is provided by the following, set as to music by Giovanni Ferretti:

[23] Rocco Benedetti, *Ragguaglio delle allegrezze, solennita, e feste, fatte in Venezia per la felice vittoria*, Venice: Gratioso Perchaccino 1571, f.[A3]v; Venice: Biblioteca Nazionale Marciana, MS. It. VII. (8265) 73, f. 394–394v.

[24] *Canzon a Selim imperator de Turchi* (n.p., n.d.).

[25] Manoli Blessi [Antonio Molino], *Dialogo de Selin con Giossuf Hebreo*, Venice: Giovanni Griffio [?] 1572.

[26] Benedetti, *Ragguaglio* (see n. 23), f. BIv.

'Quae pars est, o selim salamelech
De l'Uniu del Hic, & Hec, & Hoc?
Sessanta mille de quei to Tarloc
Co tresdent Galer son stag a stech.

E g'anime t'aspetta ilo a Lamech
D'Ali, Priali, Caracossa, e Siroc,
Perque in Bisanz, ne in Algier, o Maroc
Te si segur da sti gran Scanderbech.

Pensavet fors havi a fa co merlot,
Con Zent co ti e ti usag al bif?
Despresiador del Santo Saboat.

L'Aquila co'l Lio, co'l bech e grif,
Te Squarzara ol cur fo del maggot;
Sta mo a senti et tof, el taf, e'l tif.

The text, a spirited denunciation of the sultan in Bergamasque dialect, makes reference to some of the major figures of the battle including Ali Pascia, the commander of the Ottoman fleet at Lepanto, and Jorge Castriota (Scanderbech), an Albanian patriot who was killed defending his country against the Turks. It finishes with praise for the power of the forces of the Holy League the members of which had become familiar in the popular literature through the images of the Lion (Venice), the Eagle (Spain), and the Lamb (the Papacy).[27] The music, in effect a six-voiced *villanella*, was published by Ferretti, who was then living and working in Ancona on the Atlantic coast of the Papal States (and so vulnerable to attacks from the Turkish fleet), in his *Canzoni alla napolitana* which appeared in 1573.[28] But such survivals represent only a small and atypical corner of the total soundscape of Venetian engagement with the war of Cyprus and the victory of Lepanto. To round out the picture, and to invest our imaginative re-creation of the squares and courtyards of the city with more characteristic music, it is necessary to look elsewhere.

[27] For an explication of all the textual references, see Fenlon, *The Ceremonial City* (see n. 3), 378.

[28] The text alone appears, among other places, in Groto, *Trofeo della vittoria sacra* (see n. 6), f. 114. Ferretti's music was published in his *Il primo libro delle canzoni alla napolitana*, Venice: Girolamo Scotto 1573.

WHOSE VOICE IS IT ANYWAY? JACOPO PERI AND THE SUBJECTIVITIES OF FLORENTINE SOLO SONG C. 1600

by Tim Carter

When the protagonist of Monteverdi's second opera *Arianna* took to the stage on 28 May 1608, there was not one lady in the audience who failed to shed some little tear as Ariadne, abandoned by her lover Theseus, lamented her sad fate. The *Lamento d'Arianna* was at the center of the opera; it became a favorite party-piece of early seventeenth-century singers; and it is the only part of the work to survive today.[1]

Many of us have asked why those ladies were weeping, and how Monteverdi's music could have provoked so moving a response. In part, it was the notion of a single operatic character speaking/singing for herself, creating the illusion of our seeing and hearing some kind of „real" Ariadne in the flesh. This identification of musical voice with dramatic character was made possible by the development in Florence in the 1590s of the new style of recitative. But such musical declamation – whether speech-like or song-like – could be found not just in the theatre but also in the chamber. When Giulio Caccini published his *Le nuove musiche* (Florence: Giorgio Marescotti) in mid 1602, he contributed to a burgeoning repertory of songs for solo voice and continuo accompaniment that deliberately, even polemically, set itself apart from the traditional vehicle of secular art-music in the Renaissance, the five-voice madrigal. These songs may have embodied the art of the virtuoso singer, but they also permitted the musical articulation of new forms of poetic subjectivity. The Petrarchan lyric „I" now found a one-to-one correspondence with the voice that pronounced it. When both Caccini and his chief competitor in Florence, Jacopo Peri, set Petrarch's sonnet „Tutto 'l dì piango, e poi la notte quando" as a solo song – if in quite different musical ways – it was a single singer, and not five voices, spending his days and nights in tears.[2]

Of course, my opening gambit contains three obvious problems. First, solo song was not new, either in the musical Renaissance or as part of the broader Western art tradition; this is particularly true of the Renaissance if we take into account performance practices, and also various song-types generated by improvisation. Second, we can usefully argue over the poetic and musical subjectivities articulated even by the multiple voices of the polyphonic madrigal. Third, there is a debate to be had over what, or who, is being represented by all that weeping: in the case of „Tutto 'l dì piango", who is the „I" that forms the subject of the verb „piango"? Is it the poet, the composer, the singer, or just an

[1] The literature is large: one might usefully start with Tim Carter, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven and London: Yale University Press 2002, 202–211.

[2] See the discussion in Tim Carter, „*Tutto 'l dì piango* ...: Petrarch and the ‚New Music' in Early Seventeenth-Century Italy", in: Loredana Chines (ed.), *Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, 2 vols., Rome: Bulzoni 2006, 1:391–404.

abstract representation of some generic lover? Do we as listeners detach that „I" from its immediate envoicing – contemplating it at a distance – or do we assimilate it as our own internal voice, such that we shed some little tear not so much for sympathy as out of experience? These are the classic dilemmas of any form of lyric song. My point, however, is that they come to a head in intriguing ways precisely around 1600 given the possibilities offered by the so-called „new music" of Caccini, Peri, and their contemporaries.

Jacopo Peri (1561–1633)

Peri is well known as the composer of the first *favole in musica*, i.e., what we now call operas.[3] His *Dafne* and *Euridice*, which had their premieres in Florence in 1598 and 1600 respectively, may have had a mixed reception at their time, but they certainly have become landmarks in our music histories. Thanks to the rich documentation surviving in the Florentine archives, we also know a great deal about his musical and other careers in Florence, and still more is coming to light given the recent discovery by the economic historian Richard Goldthwaite of a cache of financial account-books created and managed by Peri and by members of his family.[4] They offer unparalleled insights into the economic, social, professional, and private lives of a musician who was also an accountant, a civil servant, an active participant in Florence's cloth industries, a devout church-goer, and the husband of three wives and father to some twenty children. We know how much money he earned and something of what he spent it on; how he invested and saved for the future; what properties he owned or rented in the city and in the countryside; and what furniture and other possessions he put in them. We can construct something of his social networks encompassing his relatives, friends, and neighbors. We can add to them his business associates, and, if as a fairly minor part of the equation, the connections and opportunities made possible by Peri's musical activities. Indeed, music figures hardly at all in Peri's financial accounts; this is in part due to their function, but it also raises questions about music's economic utility, as distinct from any cultural value it might have held. Certainly Peri was a musician, and as such he gained a regular stipend from

[3] Tim Carter, *Jacopo Peri (1561–1633): His Life and Works*, 2 vols., PhD dissertation, University of Birmingham 1980 (repr. New York and London: Garland 1989); Warren Kirkendale, *The Court Musicians in Florence During the Principate of the Medici, with a Reconstruction of the Artistic Establishment*, Florence: Olschki 1993 (Historiae Musicae Cultores. Biblioteca 61), 189–243.

[4] These account books, and other new documents concerning Peri, are discussed in Tim Carter and Richard A. Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace: Jacopo Peri and the Economy of Late Renaissance Florence*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2013. Readers of the present essay may be interested to know, however, that we now have a new date for the premiere of *Euridice*: its performance on 6 October 1600 (hitherto regarded as the first) during the festivities in Florence for the wedding of Maria de' Medici and King Henri IV of France was preceded by a fully staged production at court – a tryout, as it were – on 28 May; see Florence, Archivio di Stato, Guardaroba medicea 1152, fol. 148.

the Medici court from 1588 until his death. But this stipend formed only a relatively small portion of his total income from a range of sources, and it seems that Peri kept his court position more for the access it gave him to other benefits and favors than for its financial reward.

Peri styled himself a „noble Florentine" (*nobil fiorentino*) on the title-page of the printed score of *Euridice* (Florence: Giorgio Marescotti 1600 [= 1601]), as he was at liberty to do by virtue of his ancestors having occupied major civic offices during the Florentine republic in the fifteenth and early sixteenth centuries, although „nobility" was only loosely defined thereafter. Clearly Peri's claim to such a double-barreled title served a purpose under the Medici grand dukes, granting him access to court circles and distinguishing him from his more artisanal musician-colleagues whether from Florence or, like Giulio Caccini, from elsewhere.[5] It also explains Peri's reticence as a composer and performer, and even the nature of his music: not for nothing did contemporaries refer to his „most noble style of recitative" (*suo nobilissimo stile recitativo*).[6] Likewise, the songs for one, two, and three voices and continuo that Peri published in his *Le varie musiche* in 1609 (Florence: Cristofano Marescotti) – a revised second edition appeared in 1619 (Florence: Zanobi Pignoni) – set themselves apart from those of his contemporaries by virtue of the literary quality of their texts and the elevated tone of their musical settings.[7] Peri adopts the manner of another „noble" composer known to have visited Florence in the first decade of the seventeenth century, Sigismondo d'India, and resists the ornamental flourishes that Caccini included in *Le nuove musiche* and in his *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florence: Zanobi Pignoni & co. 1614) to demonstrate his own manner of virtuoso singing. Indeed, so spare is Peri's music – at least as it appears on the page – that the printer of *Le varie musiche*, Cristofano Marescotti, felt it necessary to add to his prefatory note that in order to appreciate these songs in their perfection, one needed to hear them played and sung by the composer himself (*ma per quel ch'io odo sarebbe necessario sentirle sonare e cantare da lui medesimo per conoscere maggiormente la lor perfezzione*). One might read this less as an apology than as an advertizing tool, at least if one aim of the print was to encourage consumers in the local market to which Marescotti largely catered to hire Peri himself as a singer on the one hand, or a teacher on the other. But to use a slightly shopworn term, Peri performed his identity in quite precise musical ways.

[5] Although Caccini's family was Tuscan (his father came from Montopoli in Val d'Arno and styled himself *fiorentino*), Giulio consistently used the styling „Romano" or „da Roma", where he was baptized and where he was trained before moving to Florence in 1565; see Tim Carter, „Giulio Caccini (1551–1618): New Facts, New Music", in: *Studi musicali* 16 (1987), 13–31 (reprinted in Tim Carter, *Music, Patronage and Printing in late Renaissance Florence* [Aldershot, UK, and Burlington, Vt.: Ashgate 2000]).

[6] I quote from the poet Jacopo Cicognini's report of Peri's contribution to a *mascherata* performed at court on 14 February 1610/11; Kirkendale, *The Court Musicians in Florence* (see n. 3), 220.

[7] Jacopo Peri, *„Le varie musiche" and Other Songs*, ed. Tim Carter, Madison, Wisc.: A-R Editions 1985 (Recent Researches in the Music of the Baroque Era 50).

The death of the author?

This introduces what some might consider to be a rather dangerous critical strategy. The post-structuralist slogan proclaiming „the death of the author" has found a hearty welcome in some musicological circles – especially those celebrating the end of the „great man" approach to music history. But the obituaries now appear premature. Biography continues to play a role in the music-historical enterprise, and one does not need to be an advocate of gender or sexuality studies – although it helps – to work on the basis that a composer's life and art must somehow be intertwined, even if we are never quite clear on the impact of that intertwining on the music itself.

Roland Barthes may have thought he had jauntily nailed down the lid of the authorial coffin with his 1967 essay „La mort de l'auteur", but just two years later, in 1969, Michel Foucault prised it open again with his lecture „Qu'est-ce qu'un auteur?"[8] For Barthes, to give a text an author was to impose limits on something that needed to be liberated from interpretative tyranny. Foucault, however, deemed the „author-function" (*la fonction-auteur*) useful not just for mechanical reasons – to locate and classify texts – or legalistic ones (to enable intellectual property-rights). The author-function also aids interpretation by allowing us to perceive texts working within, or against, specific cultural fields and discourse networks. Foucault's author-function does not necessarily impose interpretative tyranny, as Barthes would have it; nor does it overrule interpretations not sanctioned explicitly or implicitly by the author. Foucault also left himself room for maneuver by allowing, plausibly enough, that authors can have multiple purposes, and even multiple personalities. He located historically the emergence of the author-function somewhere between the sixteenth and seventeenth centuries – precisely the period under present discussion. This was because texts were starting to gain authority by their authoriality rather than by their appeal to prior authority; so-called print culture also has its part to play here. Foucault further argued that it is the author's position both outside and inside the text that at once permits but renders insoluble the dilemma of „Who is speaking?" – the question that art asks but never answers, and one I have posed already in the case of solo song.

[8] Barthes's essay „La mort de l'auteur" was first published in 1968 and reprinted in his *Le Bruissement de la langue*, Paris: Éditions du Seuil 1984, 61–67; it was translated as „The Death of the Author" in Barthes, *Image, Music, Text*, ed. and trans. Stephen Heath, London: Fontana 1977, 142–148. Michel Foucault's „Qu'est-ce qu'un auteur?" is in: Daniel Defert and François Ewald (eds.), *Dits et écrits 1954–1988 par Michel Foucault*, 4 vols., Paris: Gallimard 1994, 1:789–812; for an English translation, see „What is an Author?" in: Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Oxford: Basil Blackwell 1997, 113–138. The issues have generated a large literature: see, for example, the overview in Adrian Wilson, „Foucault on the ‚Question of the Author': A Critical Exegesis", in: *Modern Language Review* 99 (2004), 339–363.

Accepting the Foucauldian resurrection of the author, if in the more general guise of the author-function, may or may not prompt renewed interest in „real" authors as a legitimate subject of historical inquiry. But it certainly forces some prioritization within critical endeavor of how authors construct themselves in, and are constructed by, their texts. Two songs in Peri's *Le varie musiche* provide intriguing case-studies that might seem to pull in quite different directions.

„Se tu parti da me, Fillide amata"

The „new music" prided itself on, and claimed its origins within, an intimate relationship between music and poetry, and one far closer than was thought possible within the polyphonic madrigal. This was the fundamental premise lying behind the musings of the so-called Florentine Camerata. While that relationship could be perceived as strong in the recitative, in solo madrigals, and in through-composed sonnet settings, etc., it was weaker when strophic repetition came into play, with the second and subsequent stanzas of a text applied to the music of the first (or the second quatrain of a sonnet, or the second pair of lines of an *ottava rima* stanza, etc.), although the technique of strophic variation could mitigate the problem. And one might argue that this relationship ran the risk of fracturing more or less completely in the cases where the musical setting was given a text different from that for which it was originally composed.

There is one such example in *Le varie musiche*, „Se tu parti da me, Fillide amata", which also brings other issues into play by taking a piece originally written, and one assumes used, for theatrical performance and then reworked for the chamber.[9] The music was originally intended for the final (poetic) chorus of Act III of the play *Il giudizio di Paride* by Michelangelo Buonarroti *il giovane*, performed in Florence during the celebrations of the wedding of Prince Cosimo de' Medici and Archduchess Maria Magdalena of Austria in October 1608. That chorus, „Poiché la notte con l'oscure piume" (three stanzas), typically marked the passing of time in the play as night shifted to dawn; the 1609 text (also by Buonarroti) is, instead, a conventional male complaint against a recalcitrant lover. The music shifts from a declamatory recitative to (for the last three lines of the nine-line stanza) a more songful triple time, although it seems an odd gesture whichever text one uses.

Buonarroti also provided another poem for Peri to adapt to the music for the chorus from *Il giudizio di Paride* so that it might be sung to Archduchess Maria Magdalena, although in the end it was not used (*Per Jacopo Peri per*

[9] There is another case in *Le varie musiche* where a text survives in variant versions: „Tra le donne onde s'onora"; see Carter, *Jacopo Peri* (see n. 3), 1:237. But this is more a case of the beginning of the poem (by Ottavio Rinuccini) changing in subsequent drafts.

porvi su l'aria fatta sopra il Coro de Giudizio del Giudizio [sic] *di Paride che comincia quando la notte con l'oscure piume per cantarsi all'Arciduchessa – non servì*):[10]

> Poiché de' Toschi al fortunato impero
> sortì 'l cielo ed Amor l'eccelsa sposa,
> a lei fregiar di sì nobil corona
> ecco già l'Austro altero,
> già l'Adria gloriosa;
> già Maddalena l'Appenin risuona,
> già regina incorona;
> e regina saluta e umil l'onora
> d'Orsino eroe del bel regno di Flora.
>
> Since to the fortunate empire of the Tuscans / did heaven and Love send forth the most high bride, / here to adorn her with so noble a crown / is proud Austro, / here glorious Adria. / Already do the Appenines resound Maddelena, / already do they crown her queen; / and saluting as queen and humbly honoring her / is a hero of the Orsini family from the fair kingdom of Flora.

The clue of the occasion for which this text was intended is given by the last line of this first stanza (of three) of the text, with its reference to a heroic member of the Orsini family coming from Flora's kingdom, i.e., Florence. Grand Duke Ferdinando I de' Medici sent to Graz Paolo Giordano Orsini, the eldest son and heir of Virgilio Orsini, Duke of Bracciano, to act as proxy for Prince Cosimo at the wedding ceremony held there, and to accompany Archduchess Maria Magdalena back to Florence. Buonarroti's new text would have served well for that first encounter; indeed, it could hardly have been used anywhere else. As for who might have sung it, a possible candidate is the young Florentine nobleman in Orsini's entourage, Sinolfo Ottieri (born around 1578), the son-in-law of the grand duke's chief secretary, Belisario

[10] Florence, Casa Buonarroti, Archivio Buonarroti 84, fols. 180v–181r. There follows (fols. 181r–181v) the text of „Se tu parti da me, Nisilla [*sic*] amata" with the heading that it is for the same person and the same purpose, i.e., the same aria (*Per il medesimo nel medesimo proposto cioè per la medesima aria*). For these texts (including the one from *Il giudizio di Paride*), see Carter, *Jacopo Peri* (see n. 3), 1:251; Janie Cole, *Music, Spectacle and Cultural Brokerage in Early Modern Italy: Michelangelo Buonarroti il giovane*, 2 vols., Florence: Olschki 2011 (Fondazione Carlo Marchi. Quaderni 44), 1:229 n. 37, 2:702–703. In terms of the „Nisilla" reading, the name appears quite frequently in Buonarroti's poetry. In his autograph copy of „Se tu parti da me", Buonarroti notes in the margin several, but not all, of the variants created for, or at least adopted in, Peri's setting (*per il canto*), suggesting that he also saw the poem as having some kind of separate life. But while one can attribute the annotations to Buonarroti (so Peri's words are the poet's), it is not clear when they were made.

Vinta.[11] Ottieri was obsessed with music: he had taken singing lessons with Giulio Caccini and keyboard lessons with Alberigo Malvezzi, organist of the Duomo. He was also associated with Jacopo Peri, acting as godfather to his son Niccolò in August 1610, and giving Peri an organ worth 300 *scudi* in the mid-1610s, supposedly in return for having been allowed to attend the singing lessons that Peri gave to his pupil, Angelica Furini. Ottieri's infatuation with female singers was not uncommon at the time, but it brought him to a sticky end when on 2 July 1620 he was found in the convent cell of Florence's famous singing nun Suor Maria Vittoria Frescobaldi (Lucrezia Frescobaldi). He went on trial in early 1621 – at the time Jacopo Peri was one of the Otto di Guardia e Balìa, the official body handling the case – and despite the support of leading Florentine musicians and poets summoned as witnesses in his defense to attest to his musical passions (which, Ottieri claimed, were all that laid behind his actions), he was fined and sentenced to life imprisonment in Volterra, where he died.[12]

Buonarroti's wording of the heading above his autograph copy of „Poiché de' Toschi" suggests that it was Peri who asked for it, presumably in response to a request from Paolo Giordano Orsini or Sinolfo Ottieri. Even if the piece was not used (so Buonarroti says), it might still say something for the cultural capital invested in the Florentine „new music" that one or other of them should have had the idea – extraordinary, it would seem – that the official Medici delegation to Graz could in some sense be introduced to Archduchess Maria Magdalena by way of song, and in a musical style that she is unlikely to have experienced before. Poems of self-introduction, often set to music, were not unusual within Florentine court entertainments (operatic prologues, *mascherate*, tournaments, etc.). But they were usually formal sonnets or *ottava rima* stanzas. Peri's song, had it been performed, would have been quite different.

Maria Magdalena certainly heard the version of Peri's music used in the performance of *Il giudizio di Paride* on 25 October 1608. One assumes that she also came know „Se tu parti da me". In early 1609, Cardinal Ferdinando Gonzaga tried to encourage Peri to come to Mantua to be of some service for

[11] Paolo Giordano Orsini's trip to Graz and the proxy wedding (on 14 September 1608) is described in the official printed account of the 1608 festivities: Camillo Rinuccini, *Descrizione delle feste fatte nelle reali nozze de' Serenissimi Principi di Toscana D. Cosimo de' Medici e Maria Maddalena Arciduchessa d'Austria*, Florence: I Giunti 1608, 2–3. Orsini's entourage is listed on ibid., 73 (Ottieri is styled „Sinolfo Otterio").

[12] For the Ottieri affair, see Kirkendale, *The Court Musicians* (see n. 3), 314–316; and also, Suzanne Cusick, „He Said, She Said? Men Hearing Women in Medicean Florence", in: Olivia Bloechl, Melanie Lowe and Jeffrey Kallberg (eds.), *Rethinking Difference in Musical Scholarship*, Cambridge: Cambridge University Press 2015, 53–76.

Carnival, but the Medici court denied permission for him to go there because he was needed for entertainments in Florence, because the archduchess wanted to hear him sing every evening, and because he taught music to her and to the Medici princesses.[13] It seems highly likely that at least some of the contents of *Le varie musiche*, issued later that year, reflect this regular service in the chambers of the principal women at court.

„*O miei giorni fugaci, o breve vita*"

Peri's first musical appointment was at the age of twelve, in September 1573, when he was employed to sing *laude* – devotional songs – to the organ in the Servite monastery of SS. Annunziata in Florence. He was there until the end of September 1577 (presumably around the time his voice broke), by which time he was a pupil of Cristofano Malvezzi, *maestro di cappella* at the Florentine cathedral and baptistery. Very shortly thereafter, Malvezzi seems to have introduced Peri to the court as some kind of music teacher to the young princesses in the grand-ducal household. He maintained this position – without any recorded payment it seems (save perhaps via Malvezzi) – as he took up the posts of organist at the Badia Fiorentina (from 1579 to 1605) and singer in the choir of the Duomo and S. Giovanni Battista (1586–90) before officially joining the court musicians probably in September 1588. He continued to teach successive generations of Medici children in addition to his other musical duties at court.

Much later, Peri said that his work in this capacity had begun during the time of Grand Duchess Johanna of Austria (who died on 11 April 1578),[14] meaning that his first such pupil was the young Eleonora de' Medici, born to Grand Duke Francesco and Johanna in February 1567 (Eleonora became the second wife of Prince Vincenzo Gonzaga in 1584 and hence Duchess of Mantua). Francesco and Johanna's next daughters – Anna (b. 1569) and Maria (b. 1575) – also studied with Peri, as did Virginia (b. 1569), the daughter of Grand Duke Cosimo I and Camilla Martelli. In early 1577 (so, probably just before Peri started teaching her), the court bought for Eleonora's use a number of printed music books: an anthology of three- and four-voice *villanelle alla napolitana*, Philippe de Monte's First and Third books of four-voice madrigals,

[13] The relevant documents are transcribed and discussed in Tim Carter, „The Power of the Patron? A Case from the Life of Jacopo Peri (1561–1633)", in: *Miscellanea Ruspoli: studi sulla musica dell'età barocca* 2 (2012), 3–20.

[14] So he noted in support of a petition to the court of 29 January 1617/18 for some civic office in Florence or nearby that would enable him to support his large family; Florence, Archivio di Stato, Mediceo del Principato 1370. This and all of Peri's other letters are included in Carter and Goldthwaite, *Orpheus in the Marketplace* (see n. 4), Appendix B, 387–426.

and four-voice motets by Adriano Willaert.[15] This is a reasonable spread of safe, relatively conservative repertory: devotional texts, simple strophic settings in a popular vein, and more serious poetic madrigals (Monte's two books are full of Petrarch). A similar mixture is apparent – if in a very different musical guise – in Peri's *Le varie musiche* with its four Petrarch sonnets (an unusual number for such songbooks) and other madrigals, strophic arias, and at the end, two spiritual madrigals (i.e., settings of devotional texts in the vernacular). The poetry is decorous, and the music, restrained (which is not to say that it is easy to sing): further, two of the more tuneful settings – „Al fonte, al prato" (an aria) and „Con sorrisi cortesi" (a madrigal) – have text laid under the continuo line and thus are soprano–bass duets, which would also be suitable for a teacher and his female pupil.[16]

The two spiritual madrigals, „O miei giorni fugaci" and „Anima, oimé che pensi, oimé che fai", express sentiments common enough during the period of the Counter-Reformation: they have pious texts (both by Ottavio Rinuccini) and the music is appropriately somber and restrained. Somewhat unusually, „O miei giorni fugaci" also survives in a simple arrangement for keyboard (by an unknown hand), which does not make much sense absent the words – or at least, absent knowledge of the words – although again it could serve as a teaching tool.[17] But there is no reason why these spiritual madrigals could not have been sung by a Medici princess, or by Archduchess Maria Magdalena: they were entirely appropriate for female members of the grand-ducal household.[18] In early 1609, they might also have served a broader function, given that Grand Duke Ferdinando I was lying on his deathbed (he died in February), no doubt contemplating the brevity of life.

[15] Tim Carter, „Music-selling in Late Sixteenth-century Florence: The Bookshop of Piero di Giuliano Morosi", *Music and Letters* 70 (1989), 483–504, at 493 n. 17 (reprinted in Carter, *Music, Patronage and Printing* [see n. 5]). The anthology of *villanelle* was the *Corona delle napolitane* (Venice: Girolamo Scotto 1570). Monte's *Il primo libro de madregali a quatro voci* was first published in 1562 (Venice: Antonio Gardano); his *Il terzo libro de madrigali a quattro voci* survives only a second or subsequent edition from 1585 (Venice: heirs of Girolamo Scotto). Willaert's First and Second books of four-voice motets date back to 1539 (Venice: Girolamo Scotto), although there were subsequent editions.

[16] Not all the music in *Le varie musiche* fits the pattern, however: the two trios (SSB), „Caro e soave legno" and „O dolce anima mia, dunque è pur vero" – which have more embellishments than the solo songs – probably reflect Peri's role as director of the court's *concerto de' castrati*; Carter, *Jacopo Peri* (see n. 3), 1: 256–260.

[17] The keyboard version is in Florence, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XIX.115.

[18] These two songs each have the vocal line in the C1 clef, though one should not read too much into that. The solo songs in Peri's *Le varie musiche* (and most other songbooks of the period) variously use either C1 (soprano) or C4 (tenor) clefs, but that does not force one voice-type over another if one allows octave transposition, as was explicitly encouraged in some prefaces to early 17th-century prints. Both spiritual madrigals are in a generic poetic voice rather than a gendered one. In other cases, however, there is an interesting discussion to be had about the matching (or not) of male/female poetic voices and musical voice-types, even granting that male castratos and falsettists muddy the waters.

But the text of „O miei giorni fugaci" and its musical setting also raise other questions:

> O miei giorni fugaci, o breve vita,
> oimé già sei sparita.
> Già sento, o sentir parmi,
> la rigorosa tromba
> d'avanti a te, giusto Signor, chiamarmi.
> Già nel cor mi rimbomba
> il formidabil suono:
> miserere di me, Signor, perdono.
>
> O my fleeting days, o short life, / alas you are already at an end. / I already hear, or seem to hear / the harsh trumpet / calling me before you, o just Lord. / Already in my heart resounds / the fearsome sound: / have mercy on me, Lord, and forgive me.

The text starts as an invocation in „you" mode (to the poet's „fleeting days"). But then it shifts to the „I" one before conflating the two as its primary voice, the „I", asks a different „you", the Lord, for mercy and forgiveness. Peri sets it in a simple style: there are only very brief ornaments on „vita" and „oimé", and slightly longer roulades on „sentir" (to hear, listen, or feel) and „chiamar" (to call or summon). He also takes advantage of the separate syntactical units within the text (lines 1–2, 3–5, 6–8): line 3 begins as if it were a variation of line 1, and lines 6–8 are repeated to produce the ABB form often found in this repertory.

The „I"-ness of this text is of course typical of one mode of lyric poetry: it both individualizes and universalizes the genre. It also invites consideration of its setting as some kind of personal statement on Peri's part. When he published the song in 1609 – we do not know when it was written – he was forty-eight years old: he could not know that he would live to the age of seventy-two. By now he had buried two wives, and five children who died at or soon after birth. He was suffering the ailments of middle age – severe headaches, catarrh, and deafness – that impeded his abilities to perform. In religious terms he was devout, pious, and even ascetic. He does not seem to have engaged in conspicuous consumption in the manner of many upwardly mobile Florentines of the period, and in his final testament, he specified that for his funeral his body was to be laid on the bare floor of the church of S. Maria Novella, or at most on some kind of rug. Given all these character traits, it is wholly plausible that in addition to all its other possible functions, „O miei giorni fugaci" was for Peri in some sense a personal poetic and musical statement. Did it remind him of his earliest time singing *laude* at SS. Annunziata? Did he play the keyboard version on the spinet that we know he had in his house (according to an inventory prepared close to his death), perhaps as a memory of former glory once his voice had passed its best?

Those questions reveal, of course, the perils of this kind of enterprise: biography is one thing, and autobiography another. Reading art through the artist's biography as determinant of context, function, and even content is not

an unusual critical strategy, despite postmodern claims to the contrary: even in the Renaissance it was considered a useful hermeneutic tool, which is one reason why Giorgio Vasari was interested in the lives of painters, sculptors, and architects. Reading art as autobiographical statement would seem, on the face of it, to be a more perilous critical strategy based on anachronistic aesthetic presumptions. In the end, too, it probably matters little whether Peri was expressing identity or just performing it, whether he was making some kind of personal statement or whether this was what he thought others might want to hear in order to further his own agendas. But whether Peri was singing for himself or for others – or both – he was singing all the same. As noted earlier, there are brief moments in „O miei giorni fugaci" where the voice takes over from the text, including the roulades on the verbs „sentir" and „chiamar". We are summoned to hear Peri's song, and we are certainly encouraged to listen to it very attentively indeed, and even to feel its effect on our hearts and minds.

*

This brings me back to the question at the start of this essay: how could an audience be moved to tears by a work such as the *Lamento d'Arianna*? While one can plausibly attempt – as I have done here – an intensely personal, and intrinsically musical (rather than just poetic), reading of a song such as „O miei giorni fugaci", the case of „Se tu parti da me" with its multiple texts should offer pause for thought in terms of any presumed relationship between poetry and music within this repertory. The act of singing „Se tu parti da me" or its predecessor, „Poiché la notte con l'oscure piume" – or of intending to sing „Poiché de' Toschi al fortunato impero" – in a particularly Florentine style may be politically, socially, and/or culturally significant, but the music itself is less important for its content, at least so far as the text is concerned, than for its opening up a space for that act of singing to occur. This certainly has consequences for how we might choose to analyze the song, where the conventional strategy of exploring word–music relations within the score would necessarily fall short: any reason one can find for the shift from the declamatory portion of the setting to the more songful triple-time (for the final three lines of each stanza) cannot apply consistently across the three texts supplied for this music.[19] Indeed, there is perhaps less point in asking how the music fits the text than in trying to determine how it allows so many different texts none of which, I dare to suggest, seems to suit the musical notes very well.

[19] See, for example, Margaret Murata, „‚Singing', ‚Acting', and ‚Dancing' in vocal Chamber Music of the Early *Seicento*", in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 9/1 (2003), <http://www.sscm-jscm.org/v9/no1/murata.html>, paras. 5.1–3. Murata reads the triple-time in ways specific to „Se tu parti da me": the shifts of meter reflect references to some kind of physical motion and/or an attempt to prevent it (e.g., Fillide's leaving the lover). However, this hardly works for the other two texts (both of which came earlier), and one would be hard pressed, I think, to argue that Peri only found the „right" text to match his music on the third attempt, even if, by Murata's reading, „Se tu parti da me" appears more „right" than the others.

„O miei giorni fugaci" appears more straightforward from that analytical point of view, although if we take the lesson of „Se tu parti da me" to heart, my close reading of the notes may in the end be overly determined. One might say the same of any attempt to discern musical meaning within Monteverdi's notes for the *Lamento d'Arianna* when much of its effect, and even affect, seems to have been due to the dramatic and rhetorical abilities of its first performer, Virginia Andreini. At the very least, in the case of „O miei giorni fugaci" we need to consider, as Cristofano Marescotti said we should, how Peri himself might have sung and played it in terms of phrasing, tempo, ornamentation, and so on and so forth – in short, all the many aspects of *pronuntiatio* that a performer brings to those other parts of musical rhetoric usually considered to rest in the hands of the composer: *inventio*, *dispositio*, and *elocutio*.

This might seem a counsel of *laissez-faire* despair – we have no audible record of Peri's singing – although it is, of course, one of liberation, at least so far as modern-day performers are concerned. But it is liberation within limits defined not just by the musical notation – although that can be limiting – but also by what one might call the discourse networks within which the musical work did its work. If we believe in historically informed performance practices, then we must be also concerned with the historical meanings lying within and beyond the materials to which those practices are applied. It matters to know who might have sung Peri's songs, who might have heard them, and what kinds of responses they might have generated.

Of course, these issues are not unique to the new musical styles emerging in Italy around 1600. However, I would argue that those styles enabled new approaches to questions of subjectivity on the one hand, and performative *pronuntiatio* on the other, even as – or better, precisely because – it problematized them. The consequences are quite profound for what we think we do as performers and scholars.

MELISMA, TACTUS, AND POETIC METER

by Margaret Murata

Music historians have often cited Giulio Caccini's criticism of excessive ornamentation in the vocal music of his time, emphasizing the importance of the syllabic, declamatory style of *recitar cantando* that he helped establish in his *Le nuove musiche* of 1602, a volume generally recognized as the first publication of chamber monody.[1] The new style formed the basis for a threefold paradigm of innovation: largely syllabic melodic lines, accompaniment in a style different from the vocal line and partly to be improvised, and performance loosened from mensural regularity. Nonetheless, *passaggi* never disappeared from Caccini's own chamber compositions, as he himself acknowledged.[2] Once *passaggi* are in your ears, throat and fingers, they are hard to suppress. Embellished monodies, solo cantatas and motets appear in prints and manuscripts well past the 1630s. Florid solos may indeed have been heard in greater proportion than we see in surviving scores. The old paradigm saw coloratura as a holdover, a given in certain improvised genres but only acceptable within certain conventions in the new monody. This essay illustrates in brief how *passaggi* in fact participated in projecting the vivid attention to text that was one of the foundations of *recitar cantando* and also that features of the *passaggi* themselves suggest that the rhythmic freedom we attribute to declamatory monody was not entirely a matter of singers' subjective choices.

Modern performers and historians have long studied tutorial illustrations of how to embellish intervals. Their historical tables of *passaggi* make us well aware that any improvising instrumentalist or singer must still decide – or strategize – *what* intervals in *which* rhythmic positions to embellish and, in each instance, to what extent.[3] Our standard concept of *passaggi* (as opposed

[1] The narrow sense of the term ‚monody' designates *recitar cantando* accompanied by basso continuo harmonization, for stage or chamber performance in Italian ca. 1580–1625/30, excluding strophic arias and canzonettas. It was not then a current term and today is widely used in musicology to mean any vocal solo accompanied by basso continuo, whether in a song-like or recitative style. The present text uses the term with an even broader historical application.

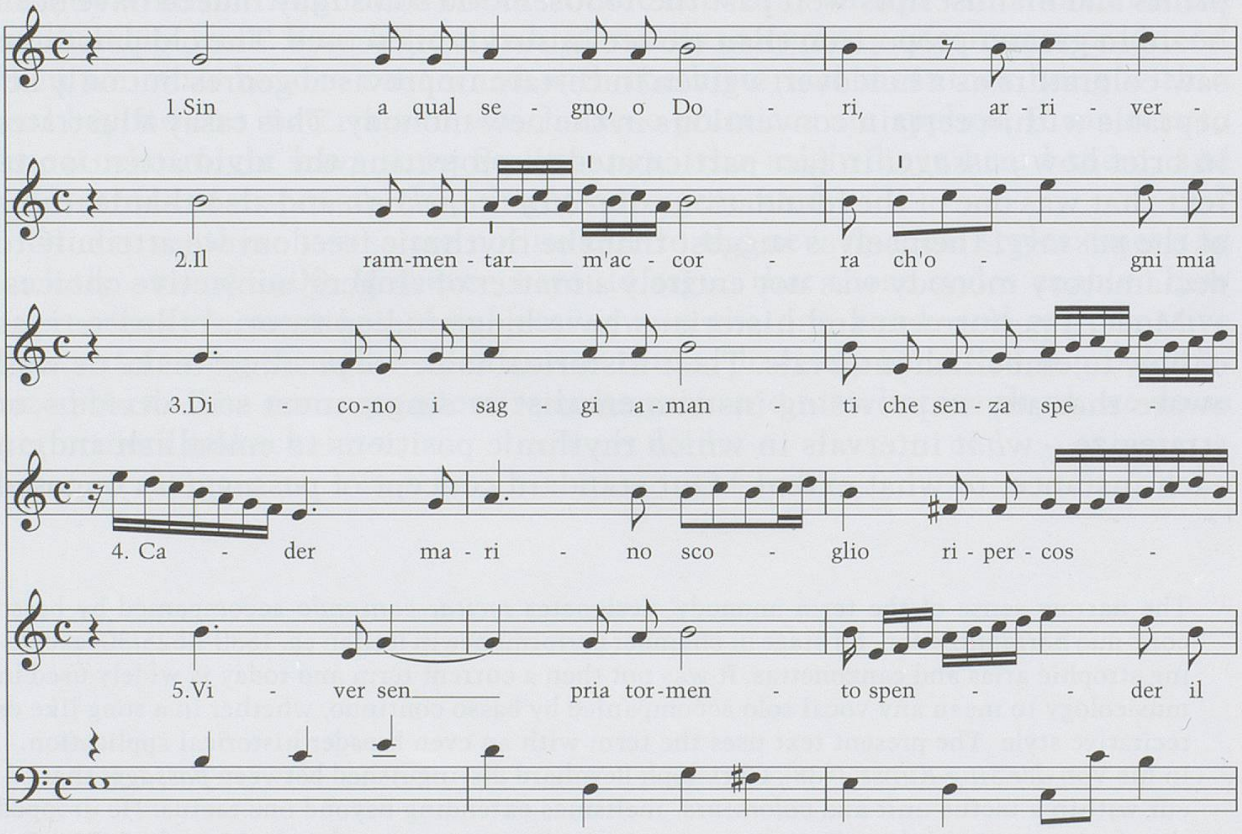
[2] In his *Von der Sing-Kunst*, (§38), Christoph Bernhard distinguished between *passaggi* that occur within a tactus unit and *coloratura*, melismas extending beyond one tactus. He dropped this distinction in his later *Tractatus compositionis augmentatus* (dated within the 1650s). For both treatises in English see Walter Hilse, „The Treatises of Christoph Bernhard", in: *Music Forum* 3 (1973), 1–196, 23. Caccini discussed *passaggi* in the preface to *Le nuove musiche*, Florence: Marescotti 1602, [iii]; 2nd ed. with Eng. trans. by H. Wiley Hitchcock, Madison: A-R editions 2009. I use *passaggi* here for melismas extending a half semibreve or longer.

[3] See for instance Francesco Rognoni, *Selva di varii passaggi*, Milan: Filippo Lomazzo 1620; facsim. Bologna 1983. See also Karl Gustav Fellerer, „Monodie Passeggiati [sic]", in: *Muzikološki Zbornik/Musicological Annual* 17/1 (1981), 65–86; and Bruce Dickey, „Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music", in: Stewart Carter (ed.), *A Performer's Guide to Seventeenth-Century Music*, 2nd ed. rev. Jeffery Kite-Powell, Bloomington: Indiana University Press 2012, 293–316.

to brief graces) puts them in two places – as cadential flourishes and as word painting. But both categories still regard melismas as local ornaments. Two monodic settings by Giulio Caccini and Giovanni Girolamo Kapsperger[4] show that composers employed *passaggi* to project both mensural organization and prosodic structure and that their distribution of melismas helps create a cumulative musical shape that serves to interpret the poetry.

As an exercise, a young singer might be set to write out embellishments for a set of strophes over the same bass line.[5] In a similar format, Example 1 illustrates synoptically how the location and extent of *passaggi* are choices, using a set of strophic variations composed by Orazio Michi. The example superimposes five strophes of just the first quatrain of the canzonetta *Sin a qual segno, o Dori*.[6] It shows that where *passaggi* occur may have little to do with individual words, just as in instrumental improvisation.

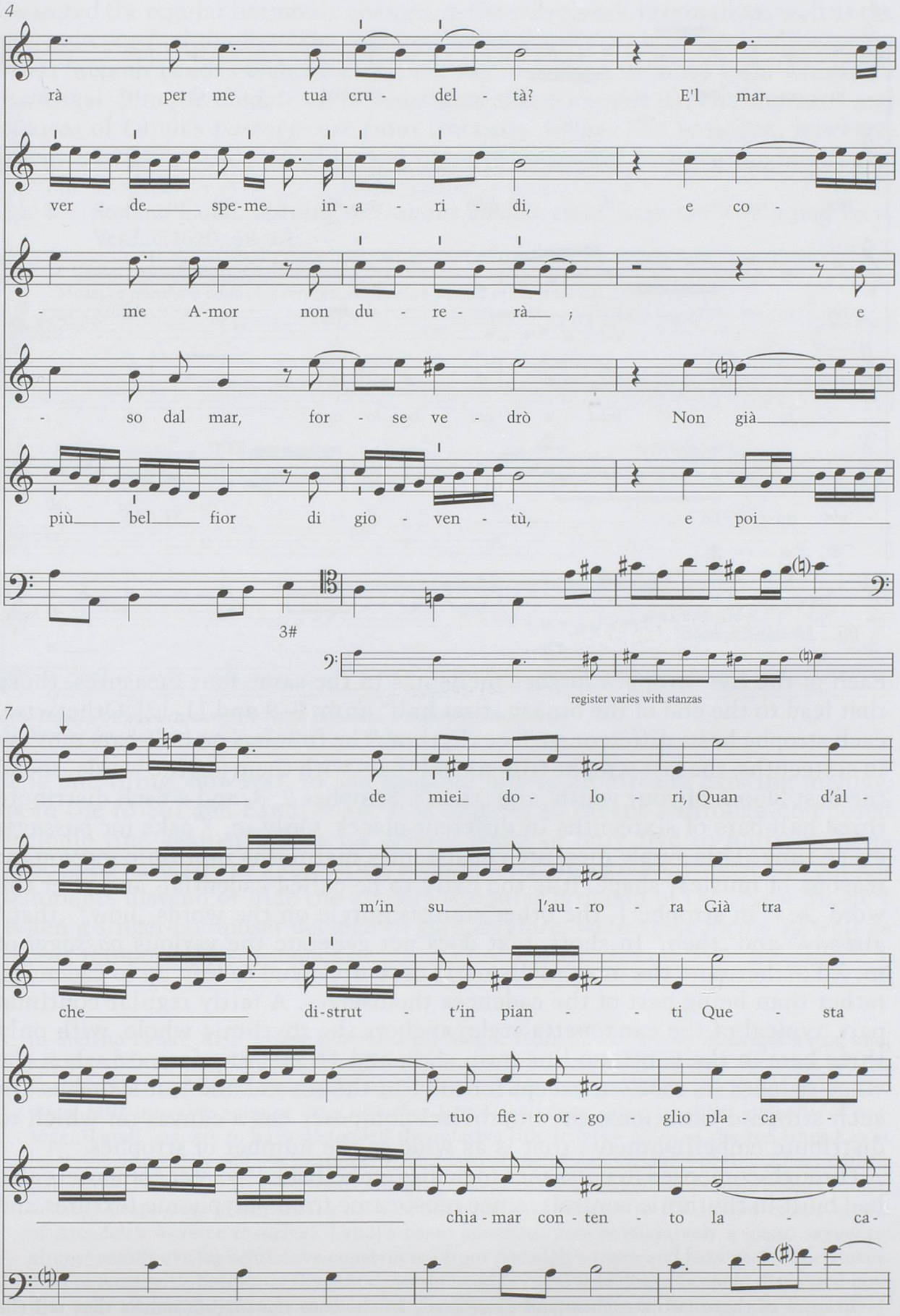
Ex. 1 From [Orazio Mihi], *Sino a qual segno o Dori*, from I-Rn Mus. ms. 56, fol. 42v–47, first half only of strophes 1–5.

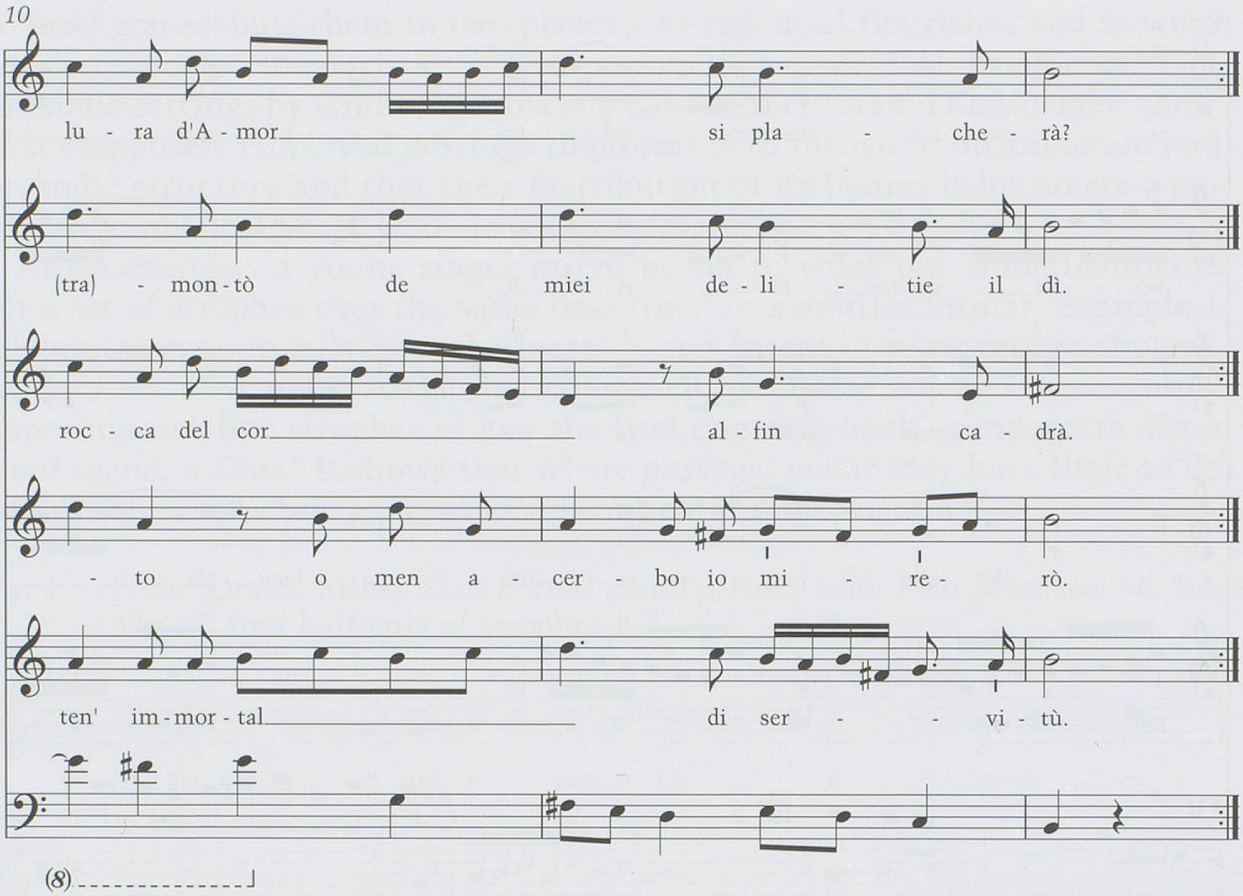


[4] Complete scores of both, edited to illustrate this essay, are in the Appendix (227–280). The Caccini has been recorded by Claudine Ansermet and Paolo Cherici on *G. Caccini. Il cantar d'affetto* (Stradivarius 2010); the Kapsperger by Gian Paolo Fagotto and the ensemble Il Furioso on *Kapsberger, Libro secondo d'arie* (Toccata Classics 1996).

[5] Margaret Murata, „More observations on Italian florid song", in: *Analecta Musicologica* 36 (2005), 343–372.

[6] Transcribed from I-Rn Mus. ms. 56, fol. 42v–47, a volume considered to be an Orazio Michi holograph.


4
rà per me tua cru - del - tà? E'l mar
ver - de spe-me in - a - ri - di, e co -
- me A-mor non du - re - rà ; e
- so dal mar, for - se ve - drò Non già
più bel fior di gio - ven - tù, e poi
3#
register varies with stanzas
7
de miei do - lo - ri, Quan - d'al -
m'in su l'au - ro - ra Già tra -
che di-strut - t'in pian - - ti Que - sta
tuo fie - ro or - go - glio pla - ca -
chia - mar con - ten - to la - ca-
8vb



Each of the five strophes forgoes melismas in the same four measures, those that lead to the end of the binary „first half" (mm. 8–9 and 11–12). Otherwise, each strophe has a different surface rhythm. The first has no half-bars moving in sixteenths; the last strophe fills six half-bars with them (on the words „spend the best bloom of your youth" and „then"). Strophes 2, 3, and 4 each distribute three half-bars of sixteenths in different places. Only m. 7 asks for *passaggi* every time. This single measure consistently maintains rhythmic motion for reasons of musical shape. It is too early to be called cadential; and after the word „sea" in strophe 1, the other stanzas gurgle on the words „how," „that," already," and „then." In short, text does not generate the various *passaggi* of m. 7. Furthermore the most melismatic measures tend to lead up to cadences, rather than being part of the cadences themselves. A fairly regular continuo part, typical of the canzonetta style, anchors the rhythmic whole, with only three bars in the continuo line (mm. 4, 8, and 11) pushing forward when the voice reduces its motion, except for m. 4 in the second and last strophes.[7] In such strophic variations, the improviser-composer has a canvas on which to distribute embellishments that is as wide as the number of strophes.

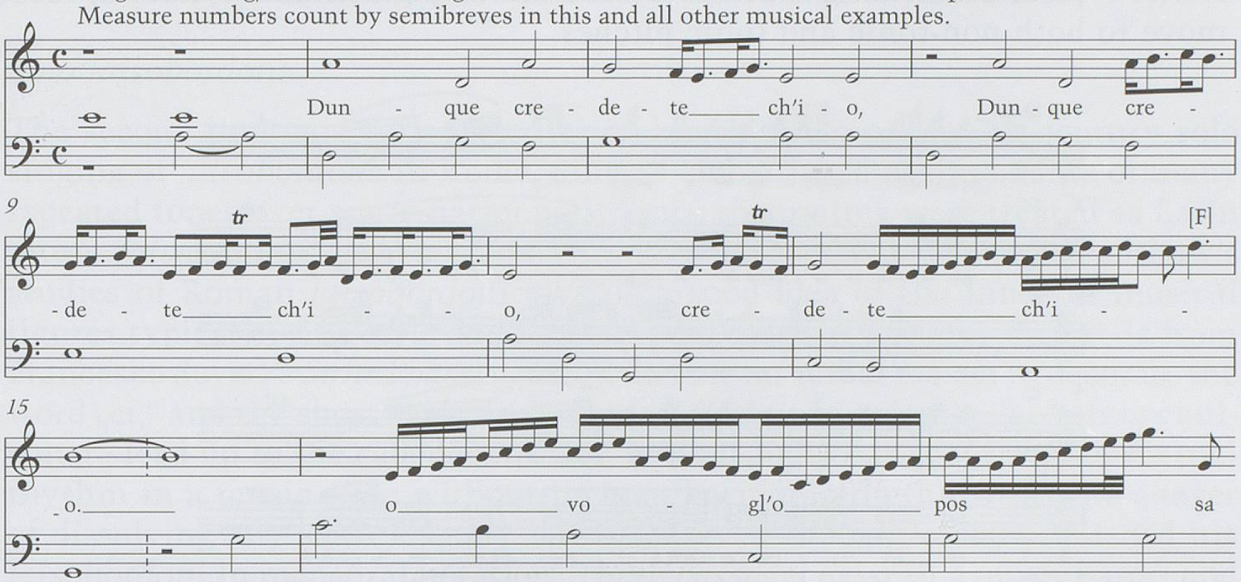
Through-composed Renaissance melodies embellished by later composers also had built in rhythmic controls, since most came from polyphonic textures and

[7] In m. 4 of these two strophes (and elsewhere), Michi uses the *virgola* marks that tell the singer that syllables are being set in unusual locations.

reflected the regular harmonic changes in the polyphonic originals, as well as the typical coordination between tonic syllables and tactus units. A few measures from Stefano Landi's elaboration of the soprano and bass lines from Arcadelt's madrigal *Dunque credete ch'io* illustrates this (Example 2). The rhythms and figures of Landi's *passaggi* are from the early 1600s. The bass line, however, keeps its 1530s steady progress and imparts its modal flavor throughout.[8]

Ex. 2 Stefano Landi, opening of *Dunque credete ch'io*, from his *Arie a una voce*, Venice 1620, 58–62.

Original barring, editorial beaming reflects minim and semibreve units where possible.
Measure numbers count by semibreves in this and all other musical examples.



NB: Landi's original mensuration sign indicates *tempo alla semibreve;* his barring for the most part is *alla breve* throughout.

It is one thing, however, to add diminutions to an already existing melody, as in the Michi and Landi solos. It is another to invent a through-composed melodic line against a bass for a lyric poem of only five to fourteen lines conceived basically as a recitation with its own, integral *passaggi*. Did embellishments distend or hide the already irregular lyricism of the „New Music"? When a singer-composer decided to *gorgheggiare*, were verse forms as well as tactus temporarily suspended?

[8] In Stefano Landi, *Arie*, Rome: Bartholomeo Magni 1620, 58–62, a solo madrigal noted long ago by Ambros. In a volume of variation forms, it is one of two madrigals. Arcadelt set the poem in his first book of madrigals, reprinted countless times well into the 17th century. The poem falls into five pairs of lines of either 7 or 11 syllables. With its sheer quantity of *passaggi*, Landi appears to have distended the relative line lengths. Each of the ten lines has at least one *passaggio*, and, for example, all but two of the eleven syllables of line 2 bear embellishments. Nevertheless the overall accentual shape of the poem remains surprisingly intact, because despite its ornamental excess Landi's monody adheres to the text-to-tactus model of Arcadelt's 4–voice madrigal. Landi's basso continuo part is effectively a *basso seguente*, almost semibreve for semibreve constructed from Arcadelt's tenor and bass parts. The steadiness of Arcadelt's harmonic rhythm controls Landi's vocal line. Silke Leopold discussed how this solo madrigal differs from those by Caccini in *Stefano Landi. Beiträge zur Biographie, Untersuchungen zur Vokalmusik*, 2 vols, Hamburg: Karl Dieter Wagner 1976, v. 1, 132–134.

Cantar ottave

Before considering monodies in the sense of *recitar cantando*, however, it is useful to look at two sixteenth-century Italian recitational genres characterized by improvised melismas. Both would have been well known to the earliest proponents of *recitar cantando*. The first is *cantar ottave*, the unwritten practice of singing (and often inventing) repeated stanzas of eight isometric poetic lines. This oral monophonic tradition, as heard in the twentieth century, includes unmeasured melismatic singing within and at the ends of the eight recitational poetic lines (though frequently not at the end of line 7).[9] Fig. 1 shows typical descending cadential flourishes on penultimate syllables; these move to both non-tonic and tonic pitches.

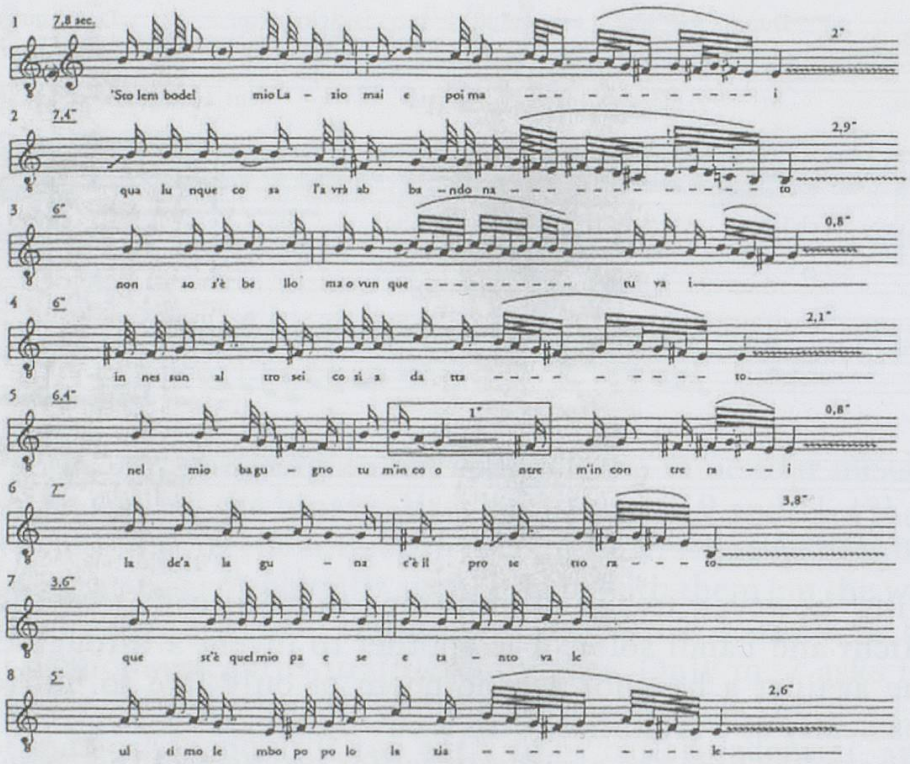


Fig. 1 *Ottava* improvised by Pietro De Acutis in 1984, from Maurizio Agammenone, „Maestri della voce, maestri del tempo," in: *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica, Grosseto, ... 1997*, [Grosseto] 1999, Ex. 6, p. 155.

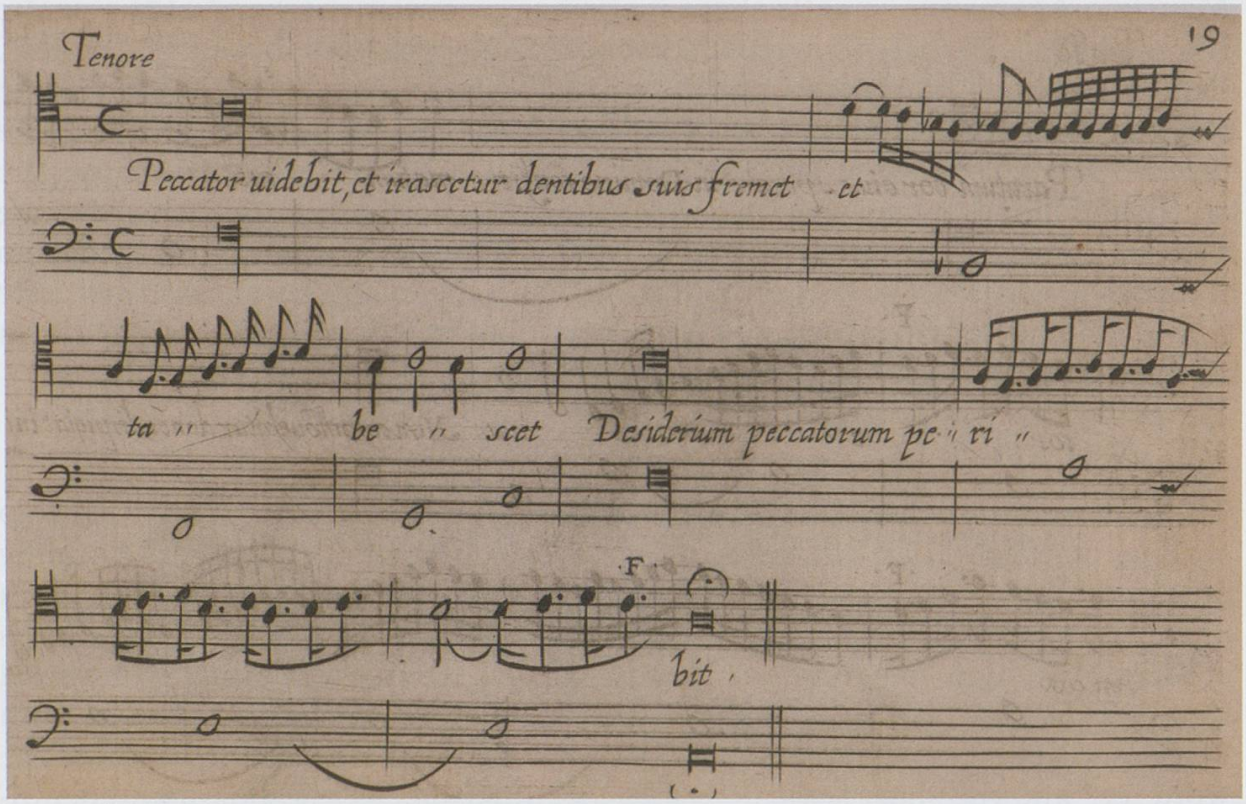
[9] See Paul Collaer, „Lyrisme baroque et tradition populaire", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 7 (1965), 25–40; Giovanni Kezich, *I poeti contadini*, Rome: Bulzoni 1986; and especially the modelling in Agamenonne's „Maestri della voce, maestri del tempo", in: Paolo Nardini (ed.), *L'arte del dire. Atti del convegno di studi sull'improvvisazione poetica, Grosseto, 14–15 marzo 1997*, [Grosseto]: Biblioteca comunale Chelliana 1999 (Quaderni dell'Archivio delle tradizioni popolari della Maremma grossetana 4), 139–161, esp. 154–157. Figure 1 transcribes a recording of singer Pietro De Acutis (b. 1952), made in August 1984, given as Ex. 6 in „Maestri di voce" cited, p. 155, and as Ex. 7 on p. 194 in Maurizio Agamenonne, „Modi di contrasto in ottava rima", in: M. Agamenonne and Francesco Giannattasio (eds), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Padua: Il Poligrafo 2002, 163–223.

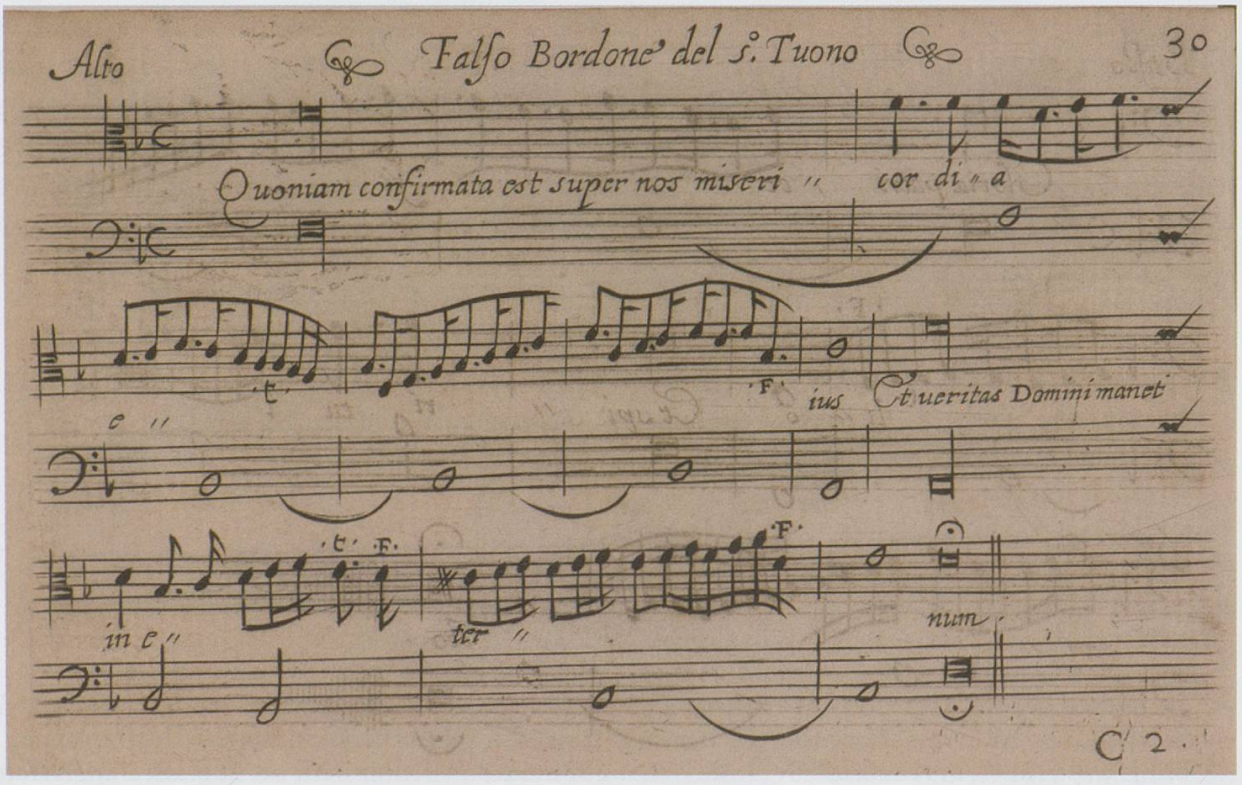
Maurizio Agamennone calls these melismas „acoustic markers" of the poetic lines, which every listener would have expected to form two rhyming quatrains. Parallels to such markers can be found in notated *recitar cantando*, as on the sixth syllable *(pie-)* of the 7–syllable line that opens Caccini's *Se voi lagrime a pieno* (see the score in the Appendix to this essay). The semibreve on the sixth syllable of the second line (*-lo-* in m. 10) – which begins with the same turn figure as in the previous poetic line, might seem to invite the singer to improvise a parallel *passaggio*, but it also suitably suggests an *esclamatione* (<>) of dolor. Note how Caccini's bass line loses rhythmic motion under both of these melismas, though of course it retains its harmonic force.

Solo falsobordoni

The second improvisatory style lies in late 16th- to early 17th-century solo singing of *falsobordone* in Rome. Singers embellished psalm chants of many repeated tones over static harmonies. Since the psalms were treated as Latin prose, *falsobordoni* projected no regular poetic shapes. Murray Bradshaw's studies of Roman *falsobordoni* give us a good idea of the kinds of musical figures typical of this style and their textual meaninglessness. In Ex. 3a from Francesco Severi's *Salmi passaggiati*,[10] there is no verbal reason to decorate the word „et," and the short scale on „tabescet" functions as a standard antepenultimate lead-up to the cadence. In fact, decorating words that form no textual rhythm in a music style without its own harmonic rhythm runs the danger of dissolving any sense of musical meter, even though Severi published his *falsobordoni* in mensural notation. These *passaggi* exist in a much flatter and open rhythmic space than do the same kinds of embellishments growing from lines of verse; they are much less anchored to any structural model than are the free melismas of unaccompanied *ottave*. Therefore it is of great interest that Severi's performance advice for his *falsobordoni* includes instructions that pertain to the rhythm of their declamation (see Fig. 2).

[10] Francesco Severi, *Terzo tuono: Beatus vir*, verse 9 (Rome: Nicolò Bordoni 1615), 19; a digital reproduction is available at the *Gallia* website of the Bibliothèque nationale http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9059755v (1 May 2015). A modern edition with an English translation of the preface is in Francesco Severi, *Salmi passaggiati (1615)*, ed. by Murray C. Bradshaw, Madison: A-R Editions 1981. See also Bradshaw, *The Falsobordone. A Study in Renaissance and Baroque Music*, Neuhausen-Stuttgart: Hänssler 1978 (Musicological Studies and Documents 34), 106–111 and, more recently, Ignazio Macchiarella, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca: Libreria musicale italiana 1995.





Exx. 3a–b From Francesco Severi, *Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma sopra i falsobordoni di tutti i tuoni ecclesiastici*, Rome 1615, pp. 19 and 30. By courtesy of the Bibliothèque nationale de France.

Fig. 2

From Francesco Severi, *SALMI PASSAGGIATI PER TUTTE LE VOCI NELLA MANIERA CHE SI CANTANO IN ROMA SOPRA I FALSI BORDONI DI TUTTI I TUONI ECCLESIASTICI Da cantarsi ne i Vespri della Domenica e delli giorni festivi di tutto l'Anno* (Rome: Nicolò Borboni 1615), „Ai lettori," pp. [iii–iv]

> Secondo. Che quando nel cantare li Versetti occorre rà che si recitino molte parole sopra una Nota, si dicano con gratia fermandosi sempre sopra la prima sillaba, e si passi presto la seconda, e così di due in due sillabe, con avvertire anco di fermarsi sul ultima sillaba della parola.
>
> Terzo. Che quando si canteranno le crome che haveranno puntata la prima, si cantino con vivacità ma non molto presto, e li punti non si percuotino molto.
>
> Quarto. Che quando si troveranno le crome che haveranno puntata la seconda, si cantino non molto presto, et per haver facilità nel cantarle bisognerà passar presto la prima Croma, e fermarsi su la seconda.
>
> Quinto. Che le semicrome si cantino con vivacità et presto il più che sarà possibile, purchè siano spiccate dal petto e non dalla gola come alcuni fanno, che in cambio di dar gusto all'orecchio, generano confusione, e disgusto.
>
> Sesto. Che si fermi un poco chi canta dove ritrova la lettera F, e questo tanto quanto non paia di cantare seguitamente l'un passaggio con l'altro, non interrompendo la voce il che si doverà fare nelle note che saltano et alle volte nel fine della battuta purchè non siano passaggi di semicrome di più battute i quali bisognerà cantare tutti seguiti fino al fine.

Severi's second instruction, for instance, avoids evenly recited syllables on the same note. He recommends lengthening the first note of two a bit, grouping them two and two. (He does not mention any specific rhythmic values.) The third and fourth instructions pertain to the tempo character of dotted eighths, which should be lively, but not too fast. He recommends that sixteenth notes be sung *vivace* and „as fast as possible." Again, no specific rhythmic contexts are mentioned, and the instructions are abstract, having nothing to do with either text meanings or mensuration.

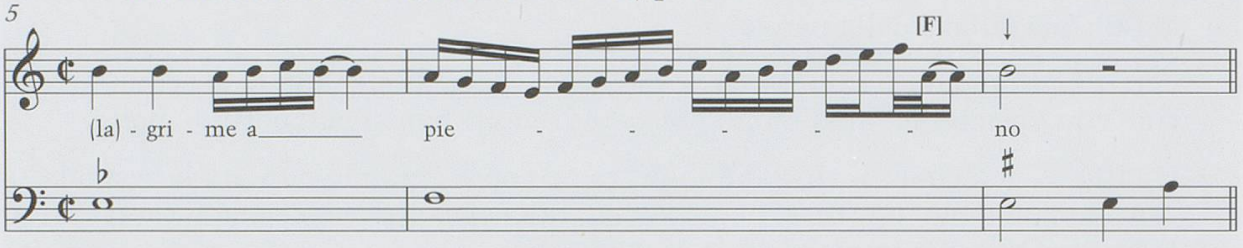
These principles reflect a musical performance not strongly anchored to a steady tactus beat, recalling similar instructions in Frescobaldi's prefaces to his published toccatas. In solo performances, of course, a keyboard player does not worry about coordinating left and right hands. Severi's sixth instruction, however, with its use of the rubric *F* for „fermare," shows one kind of liberty taken with such melismas.

> Sixth. The singer should pause a bit where you find the letter F, and this is to avoid seeming to sing one *passaggio* after another, without interrupting the voice; you should make this [pause] on notes that leap and at times at the end of a [tactus] bar, unless there are *passaggi* of sixteenth notes for several bars, which should all be sung continuously until the end.

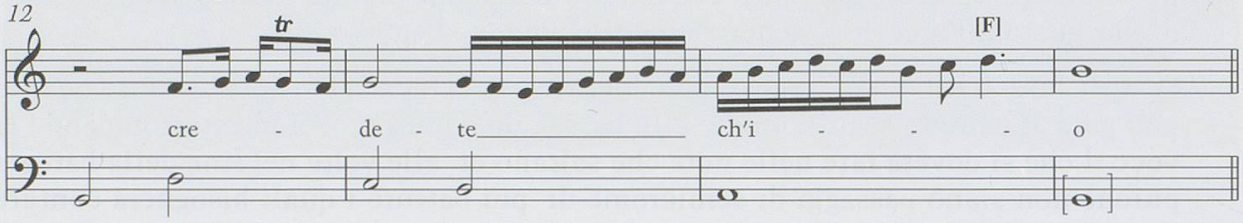
Although Severi explains these *fermate* as signals of change from one type of *passaggio* to another, they are in effect lengthenings that delay a downbeat,

helping to coordinate points of arrival with the continuo player (Ex 3b).[11] Similar *fermate* may be found written out in other kinds of solo pieces. Example 4 gives three samples. As an analytic-interpretive tool, the usefulness of little *fermate* to set up arrivals would lie in weighing where such arrivals occur and in whether they just predict cadences or happen within phrases. In Ex. 4, each

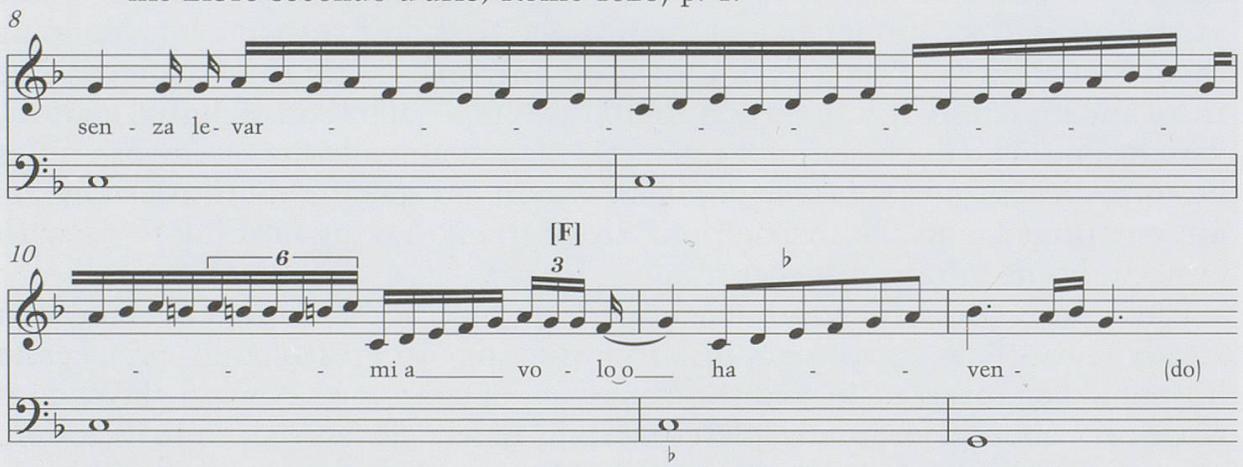
Ex. 4a G. Caccini, *Se voi lagrime a pieno,* mm. 5–7, from *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle,* Florence 1614, p. 19.



Ex. 4b S. Landi, *Dunque credete ch'io,* mm. 12–15, from his *Arie a una voce,* Venice 1620, p. 58.



Ex. 4c) G. G. Kapsperger, Io *vo' piangendo i miei passati tempi,* mm. 8–12, from from his *Libro secondo d'arie,* Rome 1623, p. 1.



editorial [F] precedes an odd-numbered semibreve bar where a chord changes, which suggests that the pauses help define measures or hypermeasures. Although Roman solo *falsobordoni* as a genre are very different from monodies, the principles that formed the basis of their improvisational practices would have been well known to singers like Caccini and would have been aurally familiar to instrumentalists like Frescobaldi or Kapsperger.

***

[11] Severi, *Quinto tuono: Laudate Dominum,* verse 2, mm. 13–14 (Rome: Nicolò Bordoni 1615), 30.

Passaggi *in monody*

Needless to say, composers do not set texts in standard ways. Of settings of the 14–line poem *Sfogava con le stelle* by Ottavio Rinuccini, published by Caccini in 1602, Giovanni Ghizzolo in 1609, and a much-cited one by Ottavio Valera in Rognoni's 1620 treatise, Ghizzolo has only one *passaggio*, a semibreve long, on the exclamation „Ooooo, immagini belle." As a virtuoso bass, Valera included more extreme *passaggi* than did Caccini, who limited himself to two cadential flourishes for lines 12 and 14. Valera, however, is surprisingly only slightly more liberal, conventionally defining poetic line endings with cadential embellishments at the ends of lines 2 and 3 and then at lines 13 and 14. For this poem, neither Caccini nor Valera chose to use embellishments on internal words of the poetic lines.

Let us take a closer look, however, at Caccini's *Se voi lagrime a pieno*, which is a five-line madrigal poem with 7–7–7–7+11 syllables. Text 1 lays out the poem with its line repetitions as Caccini set it. Syllables with *passaggi* are represented in bold type, with dots below. It is easy to see that the only poetic lines set with penultimate cadential embellishments are the first line (set in m. 5–6) and the last (mm. 27 and 39). The absence of cadential melismas for any repetition of the next to last line (line 4) also recalls the similarly undecorated next-to-last lines in *ottava* singing. Longer tones at the ends of melismas like „F"-pauses prepare points of arrival at mm. 6, 27, and 40, as may also – as covered in Severi's rule 6 – leaps at the ends of melismas (see the joints at mm. 12–13, 16–17; 18–19; and 40–41, all similar descending minor thirds). Do these points of arrival mark poetic structures or purely musical ones? Taken all together, the rhythmic configurations of Caccini's *passaggi* more often articulate units one breve in length rather than the semibreves indicated by the *C* mensuration sign. With the exceptions of mm. 16 and 28, which will be discussed later, each point marks the beginning of a hypermeasure (or hypertactus unit) of two semibreves, in accordance with Caccini's original barring.

I am not the first to notice that Caccini's usual mensuration sign indicates *tempo alla semibreve* but that the barring in his prints often marks out an *alla breve* meter.[12] These breve units do not only conform to the declamation of the poetic subphrases, as at the very opening when „Se voi, se voi" repeats as two breve-length subphrases. In fact, the barlines in Caccini's 1614 print occur at regular breve intervals until m. 35, which is notated as a single semibreve measure. It is followed by units of two breves and one penultimate

[12] This is not uncommon. See Hitchcock's discussion of mensuration sign and tactus in Caccini, *Le nuove musiche* (see n. 2), 46–47, n. 21. Positioning of barlines in monodic scores is far from consistent in these decades, and it is not clear why their use arose – since singers sang without them, or whether their notation somehow served chamber ensemble performances in which beating time would have been unseemly. (In paintings in which we see a soloist's hand giving the tactus, the usually-amateur singer is likely singing from a part.) Michi's barlines, as in Ex. 1, are often mensurally regular. In other composers barlines may mark conceptual rhythmic or even text units.

Text 1: Giulio Caccini, *Se voi lagrime a pieno*, from *Le nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florence 1614), pp. 19–20.

syllable/ line	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Se	voi	lá-	gri-	*me a* …	***pié-*** ***.....***	no EM				
2	non	mo-	strá-	(a) - te il	do- …	ló-	re AM				
3	ch'en-	tro	rac-	***chiú-*** ***.....***	de il …	sé-	no, CM				
4	***a*** ***.....***	ché	ver-	***sá-*** ***.....***	te …	fó-	re, AM				
	a ***.....***	***ché***	ver-	***sá-***	te	fó-	re? AM				
5	Stá-	te-	vi	dén-	tro e GM/ AM	sof-	fo-	***cá-*** ***.....***	te il	***có-*** ***.....***	re. EM
	A	***ché*** ***.....***	ver-	***sá-*** …	te	fó-	re? AM				
	Stá-	te-	***vi*** ***....***	dén-	tro e GM/ AM	sof-	fo-	***cá-*** ***.....***	te il	***có-*** ***.....***	re. EM

If you, tears, don't fully reveal the grief enclosed in my breast,
why do you pour forth? Stay inside and suffocate my heart.

* Word repetitions within poetic lines are not shown.
Bold italics and dots represent syllables with graces (...) and melismas (.....).
Double and single (at system breaks) vertical lines mark divisions *alla breve*.

semibreve (m. 40), which „makes up" for m. 35.[13] Furthermore the melismas without ending leaps or longer-note markers described above also contribute to a prevailing sense of *tactus alla breve*. Rhythmic similarity and stepwise motion between the ends of odd-numbered semibreve bars and the beginnings of even-numbered ones make smooth connections, for example, at the

[13] In both printed and manuscript music of this period, *cursus* marks but no barlines appear at the ends of staff systems. In Caccini's 1614 print, no barline appears after m. 36 until m. 40, because there is a system break between m. 37 and m. 38.

joints between mm. 13 and 14; 19–20; and 37–38. Furthermore, the few places where Caccini avoids a syllable on a beat occur at the second halves of breves, that is, at the even-numbered barlines of mm. 12 *(ch'entro),* 22 and 24 *(statevi),* and 30 *(a).* Note also that *passaggi* correctly begin on stressed syllables, but for the most part they finish on „weaker" semibreves, thus rolling into stressed measures on a new stressed syllable. This also contributes to fluid movement *alla breve.* In the continuo part, line articulation by breves is also clear up to at least mm. 15–16, and then again from mm. 21 to the end. For example, the E-major chords of mm. 7, 9, and 13 with the A-major chord at m. 11 define a harmonic area; and the repeated bass figure in mm. 11 and 13 with the V–I cadence to C major make m. 15 a point of arrival, at the end of the third poetic line.

Since we are dealing with rhythmic notation that it still more mensural than metric, it is also helpful to remember that in notation *alla breve,* the rhythmic value of the semiminim (♩) is eligible to be not strictly metric, as are the *crome* (♪) and faster subdivisions in 2/2. In other words, when the tactus is the breve, quarter-note values can also contribute to the effect of *sprezzatura.* For example, in *alla breve* the two quarters in mm. 7–8 or mm. 25–26, can be sung unequally.[14]

The double vertical lines in Text 1 show how these *alla breve* units coordinate with Caccini's poem and its word stresses. In line 1, the breve unit that begins in m. 5 adds musical stress by syncopating the „la-" of *lagrime,* while the melisma on „pie-" of *pieno* provides an initial syllable stress as well as a marker for the end of the poetic line. Line 2 is similar, except that the ear marks the breve by the 7–6 suspension on the stressed syllable „-stra-" that makes an E7 chord on m. 9. Melismas provide parallel word stresses on syllable 4 for *racchiúde* and *versáte,* in mm. 13–14, 16–17, and 19–20. Breve units and melismas operate similarly for the remaining two lines. None of this is extraordinary, given the graceful breadth of declamation that results, which sounds „naturally" fitted to the lyrical complaint of the poem. What reveal Caccini's sensitive text setting, however, are the anomalies, the deviations from what could have been a straightforward musical setting of *Se voi lagrime a pieno* in twenty-one breves, which it is not.

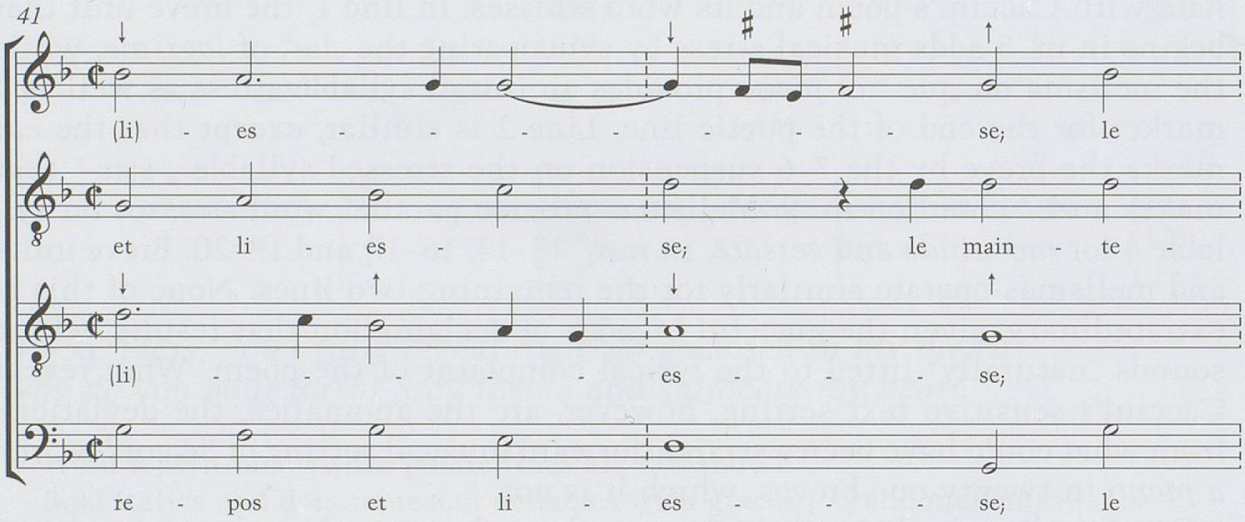
Caccini alters both poetic and musical regularities when the main phrase of line 4 arrives, which is in regular iambs: *A ché versáte fóre.* For the first time, the unstressed first syllable „a" is exclaimed with *tirata* that jumps to the stressed second syllable „che" on what should be a weak semibreve (m. 16). Furthermore, the ear encounters more uncertainty within m. 16, as the E5–C5 seems to echo the earlier F5–D5 minor third, and Caccini stresses the syllable „-sa-" with a melisma, but on the last semiminim (♩) of the bar. Not only does „-sa-" begin before the downbeat of m. 17, it also sits on a D-minor

[14] The continuo player is also free to unequalize quarter notes; but even if the continuo sounds even quarters, the singer can, as a more conversational than formal response, sing uneven ones.

chord across that barline (as it does at the repetition in mm. 30–31), where one might have expected some kind of change. Caccini in short has quickly destabilized the regularities of mm. 1–15. Furthermore, even though the cadence to an A-major chord at *fore* in mm. 17–18 looks on the page just like the cadence to a C-major chord in mm. 14–15, they are not going to feel rhythmically parallel. The last syllables of lines 1–3 all fell on breve „downbeats"; the last syllable of line 4 in m. 18 is either just another semibreve downbeat or it's an upbeat in *alla breve*.

Caccini restates line 4 in mm. 18–21, moving again with a new melisma on *versate*, to the same concluding A-major chord. This restatement illustrates how, depending on where a rhythmic pattern falls in the *tactus alla breve*, the same rhythmic pattern can be set with different mensural „weights." Cases in which the beat *before* a tonic arrival is conceptually strong and the arrival to a tonic itself is „weak" („inhaled," as it were) are common occurrences in polyphonic singing, making unweighted last notes to contrapuntal phrases. The soprano, tenor, and bass lines in m. 42 of Ex. 5 all sing the closing syllable of the poetic line on the weak second semibreve of the *alla breve* measure.[15]

Ex. 5 Johannes Lupi, *A jamais croy recouvrer mon adresse*, mm. 41–42, from Susato's *Premier livre des chansons à quatre parties*, Antwerp 1543, (f. 7).



The only poetic line to finish on a weaker measure to this point is exactly Caccini's m. 18. When he repeats the poetic line with different *passaggi*, the weights of the hypermeasures are now reversed, so that the final tonic A in m. 21 does coincide with a breve downbeat, corresponding to the A cadence in m. 11. The restatement of line 4 in mm. 19–21 first restores a breve em-

[15] The passage comes from Ex. 3 of the invaluable chapter „Metric hierarchy, articulation, and rhythmic flexibility", in: Anne Smith, *The Performance of 16th-century Music: Learning from the Theorists*, New York and Oxford: Oxford University Press 2011, 61–64. Facsimiles of the original part books are available online at http://www.us.oup.com/us/companion.websites/9780199742615/examples/music_ex3/?view=usa.

phasis by a leap to the downbeat of m. 19 on the accented *che;* second, it provides a word stress by a longer melisma on *versáte;* and third, it gives a final syllable on a breve beat. The rhythmic bumpiness, then, of mm. 15–18 sounds in retrospect deliberate and expressive – the effect of pent-up repression dismayingly revealed.

Something similar occurs with the two statements of the final poetic line („Statevi dentro ..."). Measure 27 has the same melisma as the one in m. 6 that helped create a breve beat on m. 7; but m. 27 is the third (strong) semibreve of four, not the weaker sixth of seven. The harmonic progressions under the voice also differ. In mm. 6–7, the submediant precedes a dominant chord in a half cadence; in mm. 26–28, the voice and bass push to a vii6 or V6 of A minor, which then springs back to the dominant. For the listener, the melisma in m. 27 first of all correctly embellishes the accented syllable „co-" of *core;* but the way it ends creates an accent on the final B-natural at the same time that m. 28 is the second, weaker semibreve of a breve unit. Caccini maintains this equivocation with a rest of silence on the next semibreve beat (m. 29); and then he further weakens the first and last word accents in the poetic lines by keeping them off of the main beats. In m. 30, *che* is delayed; in m. 31 „fo-" falls on a weak minim, as do „den-" in mm. 33 and 35 and „co-" of *core* in m. 38. This ensures that the embellished syllables on the downbeats of mm. 31, 33, 35, 37, and 39 can be heard in a continuous sweep – *alla breve,* as the cadential embellishment moves to finally stress the last syllable of *core.*

Performers respond to many of the rhythmic subtleties I've pointed out here without the necessity for such perhaps over-determined analysis. Rehearsing *alla breve* often allows all of the faster figures to find their own shapes and weight and avoids phrasing that is too square and choppy. It improves the delivery of the Italian poetry with its unstressed syllables at the ends of poetic lines. It can cure limp melismas and remove the irritation of too many equally stressed „goal notes." Above all, it can reveal the moments in which mensural regularity yields to ambiguity as a technique of monodic rhetoric. In *Se voi lagrime a pieno,* these moments are interpretive of the struggle between the poem's conflicting desires both to express and to repress emotion.

Indeed, the embellishments yet to be considered contribute to the physical presentation of the poem. Poetic line 2 has a short flourish on syllable 5 on „grief." The third and fourth lines, which are both repeated, reinforce this metric position by embellishing syllables 4 and 5 together, on the opposing words „enclose" and then „pour out." In addition, the two statements of line 4 with the rising *tirata* on „a" help push to the cadence of line 4 on A major, half-way through the monody (m. 21). The placement of these embellishments on *a pieno,* „do-„ of *dolore, racchiude, a,* and *versate* are, however, more than temporary word illustrations. If the *passaggi* represent the singer's tears, which he is trying to hold back, one could say that in the course of the poem, the embellishments accumulate to the extent that they block the ending: there is no closing A chord. At first, ornaments on syllables 5 and 6 for the first and second lines function simply to define the 7–syllable line. Then they „well up" like tears in the four statements of the third and fourth lines, by emphasizing

syllables that come earlier in the line, syllables 4 and 5. Finally, the addition of melismas to the 1st and the 2d syllables of line 4 for the first time in the piece acts to delay the opening of the last line („Statevi dentro"). This leaves the middle of the single long line, „dentro" – on the word that states the physical locus of the poem – empty and wide open for the satisfyingly conventional melismatic suffocation by tears, on syllables 8 and 10.[16]

What gives Caccini's conclusion its elegance, however, is that despite the varying lengths of *passaggi* set to the same text phrases, the monody ends as a balanced A B B′ form, with three sections of exactly the same length (mm. 15–28 = 29–42). Perception of that final form requires a mental reordering of mm. 15–21 from its position at the end of a grammatical and musical unit, when line 4 „A che versate fore" is repeated from m. 29. Caccini's decision to retain the E-major chord of m. 28 as the final chord of the piece aerates the musical form while it also lightens the direness of this lament.

Melismatic treatment is common in monodic settings of poems made up of entirely 11–syllable lines, whether they are in *terzetti*, octaves, sonnets, or strings of couplets. This may be due to the association of hendecasyllables with the improvised singing of *ottave* mentioned in the introduction. Since the scope of this essay precludes examination of each of these,[17] a single sonnet setting by Kapsperger with only five *passaggi* will serve at least to illustrate quite a different effect from the effort to repress tears in Caccini's monody.[18]

Text 2: G. G. Kapsperger, *Voi che dietro a fallaci e cieche scorte* from *Libro secondo d'arie*, (Rome 1623), pp. 19–20; sonnet by G. B. Marino.

Voi che dietro a fallaci e cieche scor-↑te,
dal foco vil di due be-***gl'ócch'ac***-↓cesi
da l'or falso d'un crin *le*-ga-*ti e* pre-↑si,
4 ite per vie precipitose e tor-↑te; / ite per vi-***e precipitóse e*** tor-↓te: FM (23 bars)

lunge da quel pensier che mena a mor-↓te,
torcete i passi, e d'atra nebbia offe-↓si;
vol-get' i lu-***m' a quell'oggét***-t'inte-↑si
8 ch'a voi proprio dal ciel fu dato in ***sór***-↓te. Dm/M (15 bars)

[16] As Text 1 shows, syllable 3 bears an embellishment only in the final iteration of the last poetic line. Syllables 7 and 9 are never ornamented.

[17] Not included in this essay are discussion of the terzetto setting „Quel rosignuol che dolcement'a l'ombra" by Francesco Rasi in his *Madrigali di diversi autori*, Florence: Cristofano Marescotti 1610; facsim. ed. Florence: Studio per Edizioni scelte 1987; and of the highly florid Ruggiero „Venuto è pur quel lagrimabil giorno" by Ippolito Macchiavelli from I-Vc Fondo Torrefranca ms. 250, ff. 17–21, mod. ed. John Hill, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles Around Cardinal Montalto*, Oxford: Clarendon Press 1997.

[18] For a performing edition with a continuo realization for theorbo, see Giovanni Girolamo Kapsperger, *Two Spiritual Monodies*, David Dolata and Margaret Murata (eds), *Web Library of 17th-Century Music* No. 21 (2011), http://sscm-wlscm.org, which includes a performance by Gian Paolo Fagotto on the Toccata Classics CD.

Mirate qual bellezz' altra maggiore,
quai maggior pompe a voi discopr' e mostri,
11 e quai diletti il crucifisso *a*-more! Am (10 bars)

Stringa omai dolc' e |scald' i desir vostri –
rotto |crin, ciglio chiuso – e |trovi il core |
14 nel sangu' e nel pal-|lor, le rose e |gl'ostri,
nel sangu' e nel pallor, |le rose e gl'o-|stri. Dm (13 bars)

You, who are following guides both false and blind, /inflamed by base fire in two beautiful eyes, / entwined and imprisoned by hair of false gold, / tracking tortuous and precipitous paths, // far from that thought that leads you only toward death, /avert your steps and, affronted by dark fog,/ turn your eyes instead toward that object given / expressly to you by heaven as your fate.

Look upon that other, far greater beauty, / what greater glories and what delights the love that was crucified reveals and shows to you. // Embrace now your sweet and burning desires – / matted hair and eyelids closed – let your heart find/ in His blood and pallor, roses and south winds.

Syllables in bold are set with *passaggi;* syllables in italics bear local graces. Arrows down represent arrivals to the stronger semibreve beat of a breve hypermeasure; arrows up, the weaker second semibreve. In the final tercet, vertical lines show where semibreve barlines occur.

Italian sonnets consist of fourteen lines of 11 syllables each. Kapsperger's *Voi che dietro a fallaci e cieche scorte* sets Marino's equal poetic lines in phrases that are wildly unequal; they vary from 2, 3, 4, 5 or 7 semibreves in length. Harmonic units play a major role in defining many phrases, such as the start from and return to an F-major chord for line 7 (mm. 28–31), or the A-minor chord that begins and ends line 9 (mm. 39–42). Altogether the two quatrains are 23 and 15 bars long, closing on F major and D minor chords; the two tercets are 10 and 13 bars each, closing on chords of A minor and D minor (see Text 2).[19] It is not primarily the presence or absence of *passaggi* that determines this variety in phrase and section lengths, but rather the fact that Kapsperger alternates from declamation at the pace of the semiminim (♩) to declamation at the level of the *croma* (♪), a kind of shift in *tempo dell'affetto* familiar from polyphonic madrigals. Thus consistency in the semibreve *tactus* is necessary to perceive the elasticity of the line settings.

Along with the irregular phrasing goes Kapsperger's distribution of *passaggi.* He avoids ornaments on the penultimate tenth syllable, writing one in fact only for line 8. Its long melisma provides a recognizable, grand close to

[19] Even though the figured bass asks for a D-major chord at the end of lines 8 and 14, the Fs are natural in the vocal line leading up to it.

the first part. As the text example shows in bold, he prefers to use *passaggi* on syllables 8 and 9 or even earlier, in order to lead up to syllable 10 and the dominant (see lines 2, 4, 7, and 14 in Text 2). The last six lines of the sonnet have only one *passaggio,* at the very close. Only twice do lines repeat – line 8 at the end of the first quatrain and the final line of the sonnet. Both of these are melismatic and extend these two closing lines to 11 and 10 bars in length.

Because a sonnet was a familiar, audible verse form – one that did not need musical articulation to be perceived, Kapsperger's setting of Marino transformed its regular Renaissance structure into unequal and uneven – but deliberately shaped – swaths of movement. „Burning eyes," the first set of *passaggi* in F major (mm. 5–8), contrasts with the bumpy groups of „tortuous paths" in mm. 14–22 (nine bars). „Turn your eyes to the object ..." in mm. 28–30 returns melismatically to F, echoing the earlier image, but quickly pushes on to the long phrase that closes the two quatrains: a four-bar *passaggio* on the word „fate" (mm. 33–36) that heads the turn to a Christian life. Here the pivotal transformation of the poem from the worldly (in F) to the spiritual (in D) occurs when the C naturals in m. 34 of the *passaggio* become C sharps in mm. 35 and 36. In another striking rhythmic contrast, a rapid series of short, angular rhythmic groups and more active harmonic rhythm in mm. 49–52 – like a blind person's tactile embrace of the crucified Christ – gives way to the drawn-out melismatic transformation of „blood and pallor" into „roses and south winds."

Kapsperger's print has no contradictions between the *tempus imperfectum* mensuration sign and his barring, which marks out each semibreve. Given the flexible phrasing, his setting also avoids consistent breve hypermeasures. There are, however, several instances in which rhythmic relationships occur between bars within melismas (see the score in the Appendix):

„begl'occhi ch'accesi"
mm. 5 – 6 (weak) – 7 (strong) – 8 – 9 (strong)
Between mm. 5 and 6, the harmony does not change, the melisma moves stepwise, and Kapsperger notates the double beam over the barline. At the end of m. 6, the voice makes an octave leap downward as the chord changes, making m. 7 a point of arrival. The final note of m. 8 acts like a „fermata" anticipating a point of arrival on m. 9. Thus even if m. 1–4 are heard *alla semibreve,* the second phrase projects breve units.

„sorte"
mm. 33 (weak) – 34 (strong) – 35 (weak) – 36 (strong)
The *passaggio* between mm. 34 and 35 moves stepwise to a weak downbeat, whereas from m. 35 to m. 36 the leap of a m6 stresses the C# downbeat. Thus, even if the listener is hearing by semibreves from m. 24, the repetition of F4 between mm. 32 and 33 is likely to begin stretching the ear by breves, due to the rising line to and the leap away from the C5 at the downbeat of m. 34, reinforced by the leap at m. 36.

Interestingly enough, line 1 of the sonnet ends on the weaker of a perceptible two-bar hypermeasure, as does line 3 (shown by upward arrows in Text 2). The first statement of line 4 also then closes on a weak bar (m. 16), but its restatement ends on a strong one (m. 23), in the same kind of reversal of rhythmic weight that we saw in Caccini. In the closing tercet, the last syllables of lines 12 and 13 do not even fall on downbeats, but instead are set within the second halves of their bars (mm. 50, 52), keeping everything up in the air, as it were, until the final line. In the closing line, Kapsperger uses an unusual combination of beaming and text underlay which is not at all congruent with the spoken iambic accentuation of the text (already heard clearly in mm. 53–55): *nel sángu' e nél pallór, le róse e gl' óstri.* Of these stressed syllables in mm. 56–61, not one falls on the downbeat of a breve hypermeasure. Kapsperger's beaming here seems to indicate quite unorthodox text underlay. Furthermore, since nearly the entire *coloratura* spins out over a single sustained D-minor chord, the unexpected text underlay and absence of aural cues renders the metric perception of mm. 57–59 uncertain and even unimportant. The downward octave leap, however, and change of rhythm at m. 60 both signal a strong beat. A singer with good breath control might then be able to perform the final tonic note as an elegant weak measure, tapering off like the scent of roses in the wind.

*

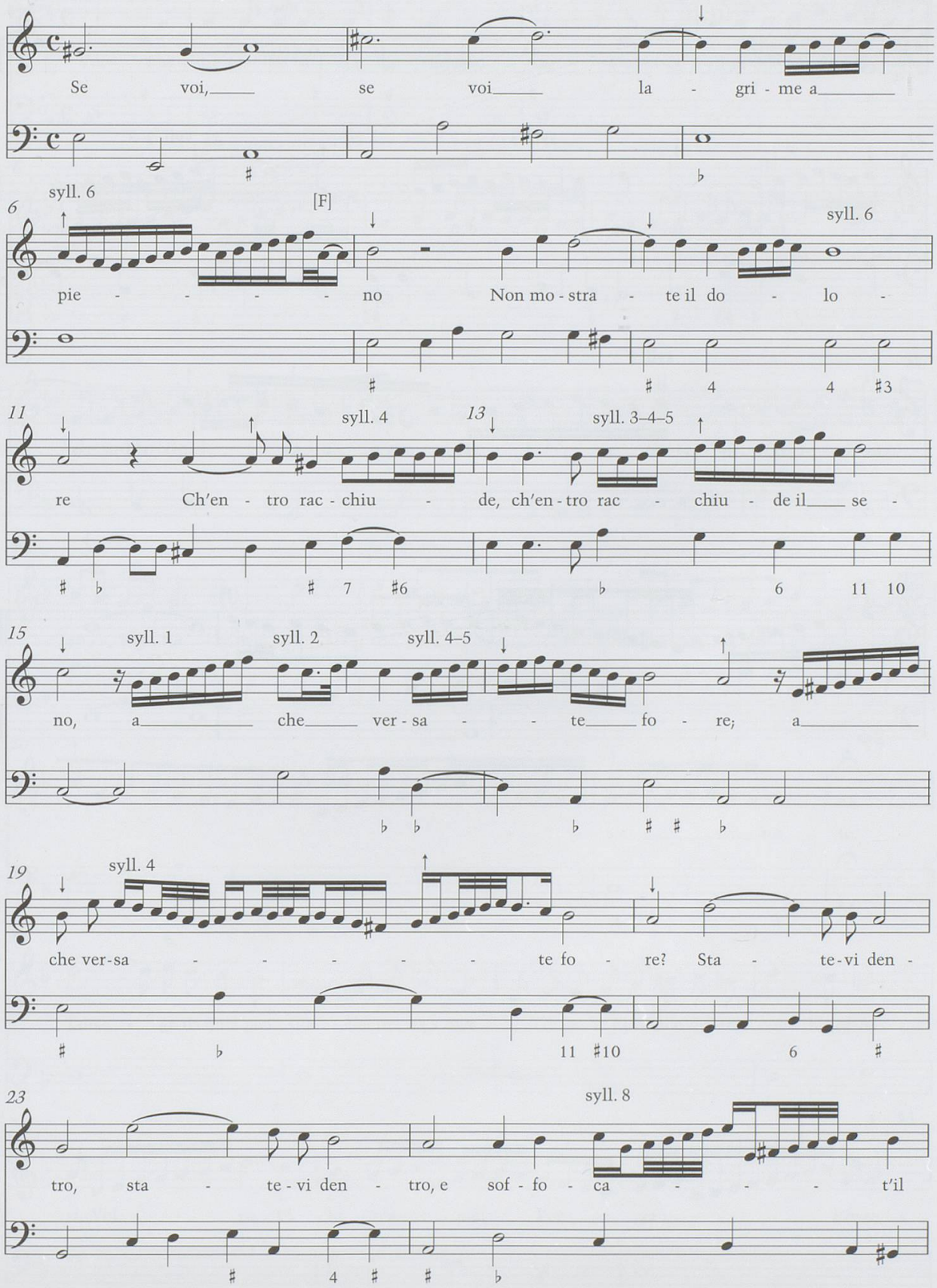
The Caccini and Kapsperger monodies demonstrate that florid chamber solos of the earlier Baroque use ornamentation judiciously as well as poetically. *Passaggi* were not called upon just to illustrate single words or reinforce the accentual patterns of poetic lines. Their locations in those lines – end, middle, and opening – appear carefully chosen, according to where the lines occur within their poems. Furthermore, specific melodic-rhythmic figures in *passaggi* not only fill and extend, but can also shift the rhythmic organization of the musical tactus by subtly according „weight" to different points of arrival, affecting perceptions of tactus, cadence, phrase, and section.

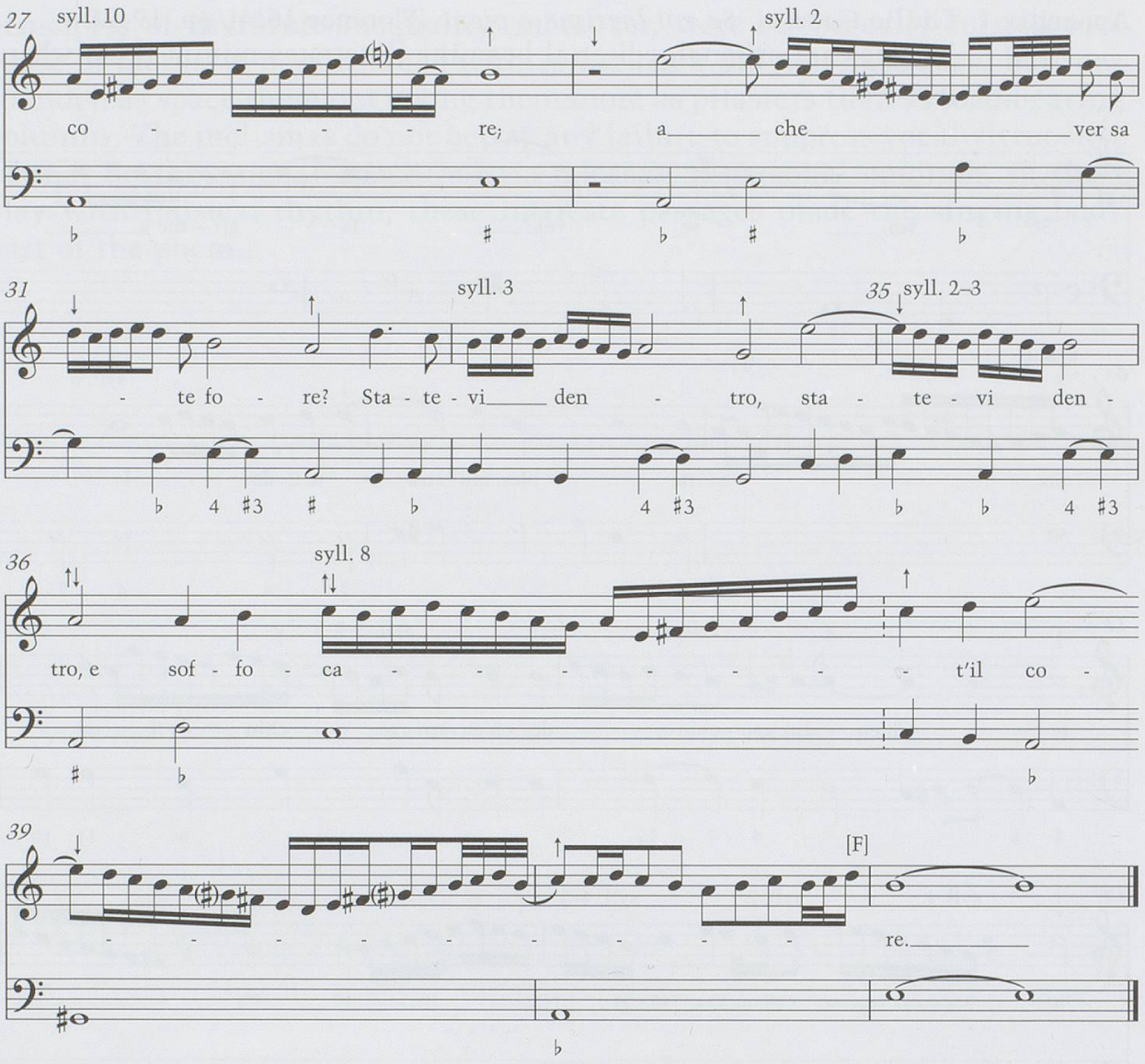
Revealing the fine balance of elements that performers must negotiate in bringing such music to life, the Caccini and Kapsperger pieces also reposition the nature and significance of „rhythmic freedom" in early seventeenth-century Italian monody. The improvisational quality of their *passaggi* suggests the presence of oral traditions, but these would have come from living, not archaic, church, chamber, and urban practices. The naturalness of their vocality results from habit and experience.[20] How composers used *passaggi* creates the prized illusion of spontaneous invention – and their variety is remarkable; but the polished craftwork involved in the published versions is evident. Madrigal poetry and sonnets, after all, belonged to refined court culture. Prevailing

[20] What we do not know, however, is whether or to what extent vocal production – the sound of the singing – differed between an improvising singer of *ottave* and a chamber singer at court.

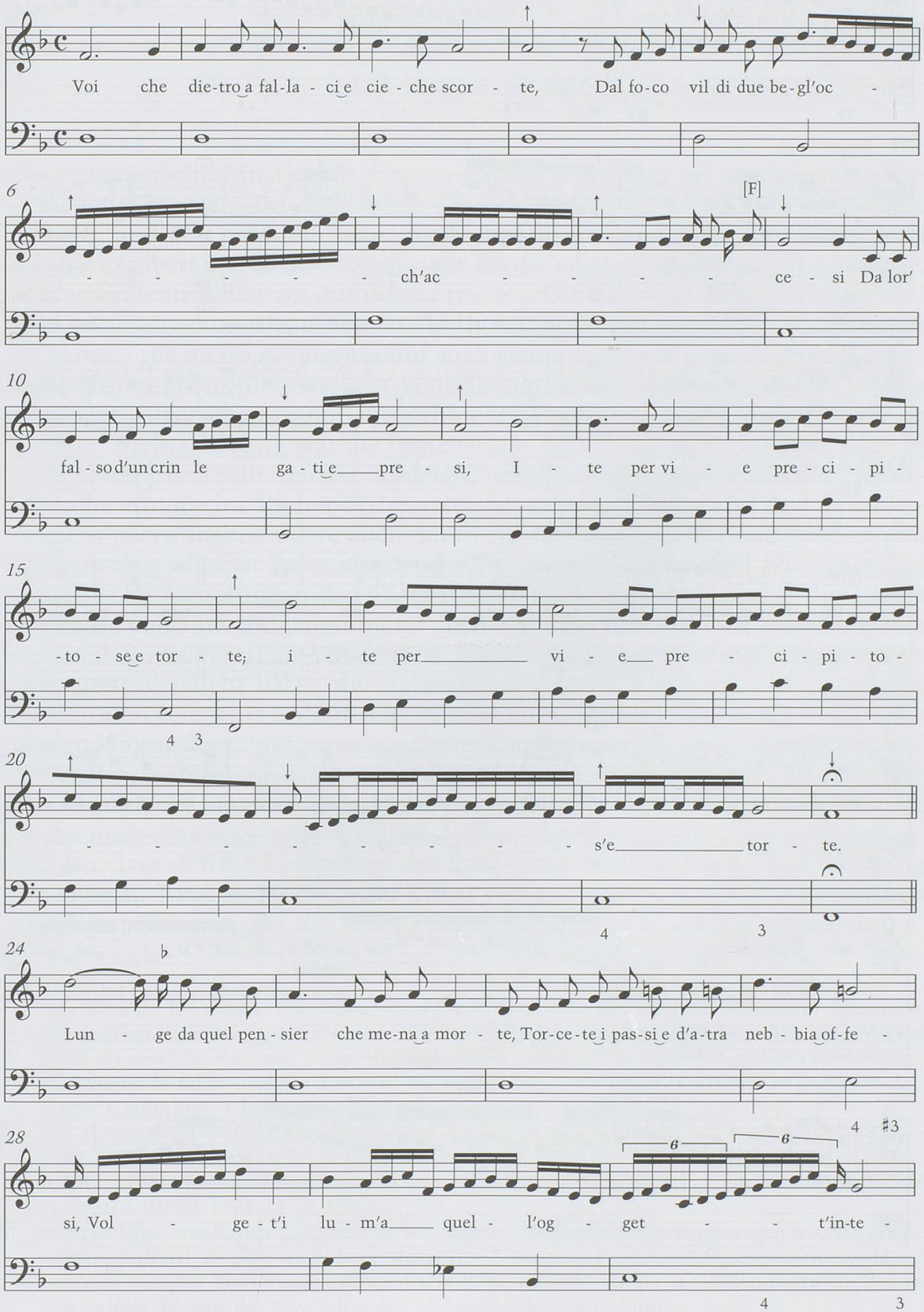
principles of rhythmic inequality, moreover, were reciprocally related to a sense of tactus. A performance with *sprezzatura* did not erase aural barlines so much as space them out, using them more as pilasters than as load-bearing columns. The melismas do not betray any failure to suppress vocal virtuosity; neither do they signal anachronistic releases of personal emotion. In their play with musical rhythm, these intricate passages made the singing body part of the poem.

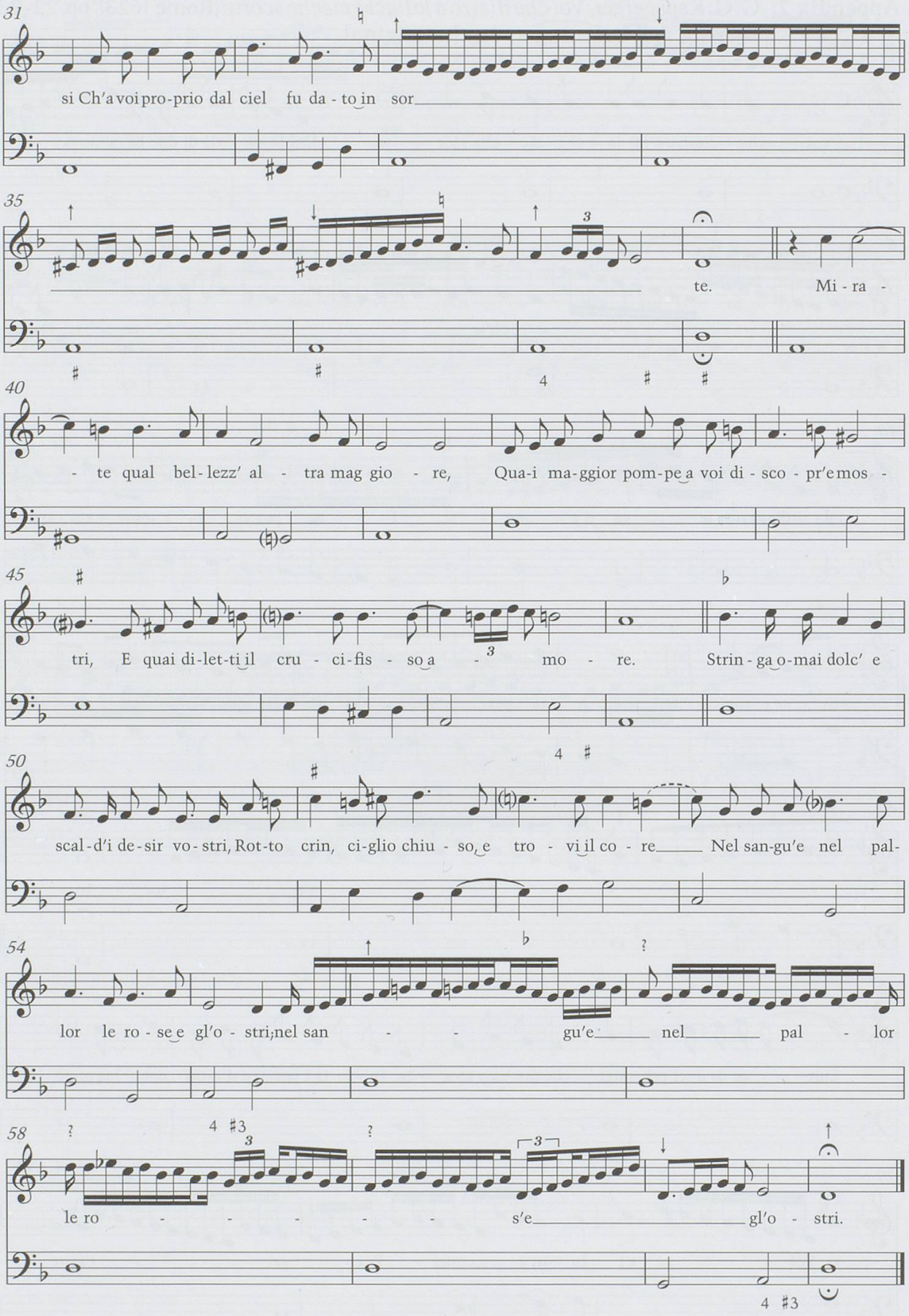
Appendix 1: Giulio Caccini, *Se voi lagrime a pieno* (Florence 1614), pp. 19–20
Barlines are original; editorial beaming illustrates minim units where possible.




27
syll. 10
co - - - - - re;
a _____ che _____ ver sa
31
syll. 3
- te fo - re? Sta - te - vi _____ den - tro, sta - te - vi den -
35
syll. 2–3
36
syll. 8
tro, e sof - fo - ca - - - - - - - t'il co -
39
[F]
- - - - - - - - - - re. _____

Appendix 2: G. G. Kapsperger, *Voi che dietro a fallaci e cieche scorte* (Rome 1623), pp. 22–23
Barring and beaming as in the original.




31
si Ch'a voi pro-prio dal ciel fu da - to in sor
35
te. Mi - ra -
40
- te qual bel - lezz' al - tra mag gio - re, Qua-i ma-ggior pom-pe a voi di - sco - pr'e mos -
45
tri, E quai di-let-ti il cru - ci-fis - so a - mo - re. Strin - ga o-mai dolc' e
50
scal-d'i de-sir vo-stri, Rot-to crin, ci-glio chiu - so, e tro - vi il co - re Nel san-gu'e nel pal-
54
lor le ro - se e gl'o - stri; nel san - gu'e nel pal - lor
58
le ro - s'e gl'o - stri.

SELBSTREFERENZ UND INSZENIERUNG VON NATIONALSTILEN IN FRÜHEN MONODIEN LULLYS

Dem Andenken Fritz Reckows (1940–1998) gewidmet

von MICHAEL KLAPER

Die französische Musikkultur hatte um die Mitte des 17. Jahrhunderts verschiedene Zentren: im weltlichen Bereich den adligen Hof, das öffentliche Theater und den privaten Salon. So komponierte der Sänger und Komponist Michel Lambert z.B. ebenso *airs sérieux* für die adligen und bürgerlichen Salons, wie er auch an Ballettproduktionen für den Hof Ludwigs XIV. beteiligt war.[1] Und sein Zeitgenosse Jean-Baptiste Lully war nicht nur (seit 1661) *surintendant de la musique du roi*, sondern schuf auch gemeinsam mit dem Dichter Molière Ballett-Komödien, die zwar am königlichen Hof aufgeführt wurden, zudem aber dazu ausersehen waren, ein zahlendes Publikum in Molières Theater zu locken.[2] Mehrschichtig war die französische Musik dieser Zeit ferner auch in sprachlicher und stilistischer Hinsicht, und zwar nicht nur durch das Nebeneinander unterschiedlicher Stilregister (etwa von ernsten *airs* und Trinkliedern), sondern insbesondere auch durch ein Nebeneinander französischer und italienischer Idiome: Zwar wurden in Frankreich (wenngleich nur zögerlich) italienische Neuerungen des 17. Jahrhunderts wie beispielsweise die Praxis des Basso continuo aufgenommen,[3] doch war man hier bestrebt, einen eigenen nationalen Musikstil zu kultivieren. Und seitdem der Kardinal Mazarin seit etwa 1645 versucht hatte, die italienische Oper in Frankreich einzuführen, hielten sich vermehrt italienische Musiker und Sänger in Paris auf, so dass die beiden Idiome dem Publikum zunehmend nebeneinander präsentiert wurden.[4]

Mit diesen unterschiedlichen sozialen Bezugspunkten von Musik und Theater (die oftmals an ein und derselben Person ablesbar werden) wie auch mit der Suche nach einem spezifisch französischen Musikidiom dürfte es zusammenhängen, dass sich ein Komponist wie Lully und seine Dichter besonders häufig des eigenen Tuns im Medium der Kunst vergewisserten: also Stücke schrieben und komponierten, die die Bedingungen dieser Kunst selbst thematisierten.

[1] Vgl. Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure. Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago und London: University of Chicago Press 2008, 16–18; Catherine Massip, „Michel Lambert and Jean-Baptiste Lully: the Stakes of a Collaboration", in: John Hajdu Heyer (Hg.), *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque. Essays in Honor of James R. Anthony*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, 25–39.

[2] Vgl. Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 84.

[3] Um 1650 „erscheinen in Frankreich die ersten Drucke mit einer bezifferten Generalbassstimme". Siehe Jörg-Andreas Bötticher und Jesper B. Christensen, Art. „Generalbaß", in: *MGG*[2] Sachteil 3 (1995), 1194–1256: 1201.

[4] Etwa in Form von Kammerkonzerten, bei denen italienische Arien vorgetragen wurden. Siehe Alessio Ruffatti, *Le cantate di Luigi Rossi (1597–1653) in Francia. Diffusione e ricezione nel contesto europeo*, Dissertation Padua-Paris 2006, 125–143. Zu italienischen Bestandteilen in den *ballets de cour* der 50er Jahre des 17. Jahrhunderts siehe unten.

Wie ich zeigen möchte, liegen Fälle derartiger Selbstreferenz u.a. im Bereich des instrumental begleiteten Sologesangs vor.[5] Es soll im folgenden diskutiert werden, wie Aspekte der Faktur und Aufführung von ‚Monodien' im Medium des Gesangs reflektiert und inszeniert werden. Zwei Paradigmen sollen anhand ausgewählter Beispiele betrachtet werden: 1) der Kompositionsvorgang und 2) nationale Differenzen hinsichtlich Stil und Aufführungspraxis.

Ausgehen möchte ich von der exemplarischen Analyse einer Kompositionsszene. Diese findet sich zu Beginn einer *comédie-ballet* Molières und Lullys von 1670, nämlich *Le bourgeois gentilhomme* (in einer treffenden Übersetzung Ungers: ‚Der adelsüchtige Bürger').[6] Dieses Stück gilt als einer der Höhepunkte der Gattung Ballett-Komödie: der Verbindung von gesprochener Komödie, Musik, Gesang und Tanz.[7] Mehrfach ist das enge Ineinandergreifen dieser Bestandteile im *Bourgeois* diskutiert worden, welches zumeist nicht erlaubt, die Musikeinlagen wegzulassen, ohne das Stück in seiner Konzeption grundlegend zu verändern (vgl. Tabelle im Anhang).[8] So ist das am Schluß stehende *Ballet des Nations* eine Ballettaufführung, die eigens für den Protagonisten des Stücks, den Parvenü Monsieur Jourdain, veranstaltet wird. Gerade die Tatsache, dass dieser die Lebensformen des Adels zu imitieren versucht, indem er Unterricht in Musik und Tanz nimmt, bot Anlaß für die Integration handlungstragender Nummern und Tänze.

Zur ersten dieser Nummern vermerkt das *livret*, welches anlässlich der ersten Aufführungen gedruckt worden war: „DANS LE PREMIER ACTE Un élève du Maître de musique compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade".[9] Die erste im *Bourgeois* gezeigte Handlung ist also ein Kompositionsvorgang: die Entstehung eines *air*, das Monsieur Jourdain in Auftrag gegeben hat. Es handelt sich um ein Stück Musik über Musik, dessen Deutung freilich strittig ist: Meist wurde bezweifelt, dass der Kompositionsvorgang realistisch dargestellt sei.[10] Doch dürften diese Zweifel von einem Mißverständnis der betreffenden Regieanweisung herrühren.

[5] Zur künstlerischen Selbst- bzw. Metareferenz vgl. jüngst Walter Bernhart und Werner Wolf (Eds.), *Self-reference in Literature and Music*, Amsterdam und New York: Rodopi 2010 (Word and Music Studies 11).

[6] Kritische Edition des Textes und der Musik: Jean-Baptiste Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet*, hg. v. Philippe Hourcade und Herbert Schneider, Hildesheim usw.: Olms 2006 (Jean-Baptiste Lully: Œuvres Complètes II/4).

[7] Vgl. etwa Philippe Beaussant, *Lully ou Le musicien du Soleil*, Paris: Gallimard 1992, 385f.

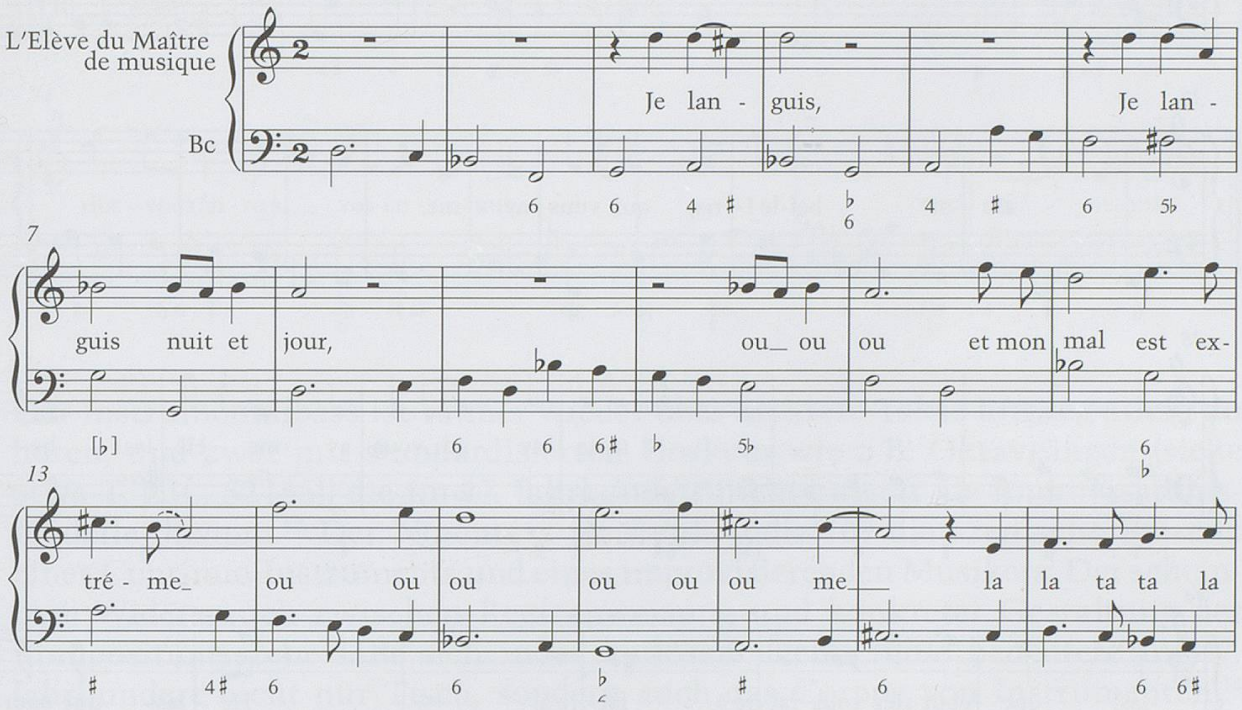
[8] So bereits Friedrich Böttger, *Die ‚Comédie-Ballet' von Molière-Lully*, Berlin: Funk 1930 [ND Hildesheim usw.: Olms 1979], 130f.

[9] Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 99.

[10] Vgl. etwa Herbert Schneider, „Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme*", in: Volker Kapp (Hg.), *Le ‚Bourgeois gentilhomme'. Problèmes de la comédie-ballet*, Paris usw.: Papers on French Seventeenth-Century Literature 1991 (Biblio 17), 139–162, 162 („Die Lektion dieses Kompositionsversuchs besteht wohl kaum darin zu demonstrieren, wie wirklich komponiert wird"). Nach Jérôme de La Gorce (*Jean-Baptiste Lully*, Paris: Fayard 2002, 532) würde der Musikschüler zu Beginn des *Bourgeois* ein *air* vortragen, das er bereits vorbereitet hat, um es anschließend zu verbessern.

Die Regieanweisung wird für gewöhnlich so verstanden, dass der Kompositionsschüler an einem Tisch (*table*) sitzend gezeigt werde, wie er dabei sei, sein *air* musikalisch zu notieren.[11] Diese Interpretation liegt etwa einer neueren Theaterproduktion des *Bourgeois* zugrunde, die unlängst auf DVD erschienen ist.[12] Doch steht diese Interpretation in deutlichem Widerspruch zur Gestaltung der Kompositionsszene durch Lully: Dieser hat den Kompositionsvorgang nicht nur mit einer Singstimme, nämlich der des Schülers, dargestellt, sondern auch mit einem *basse continue* (vgl. Notenbeispiel 1).

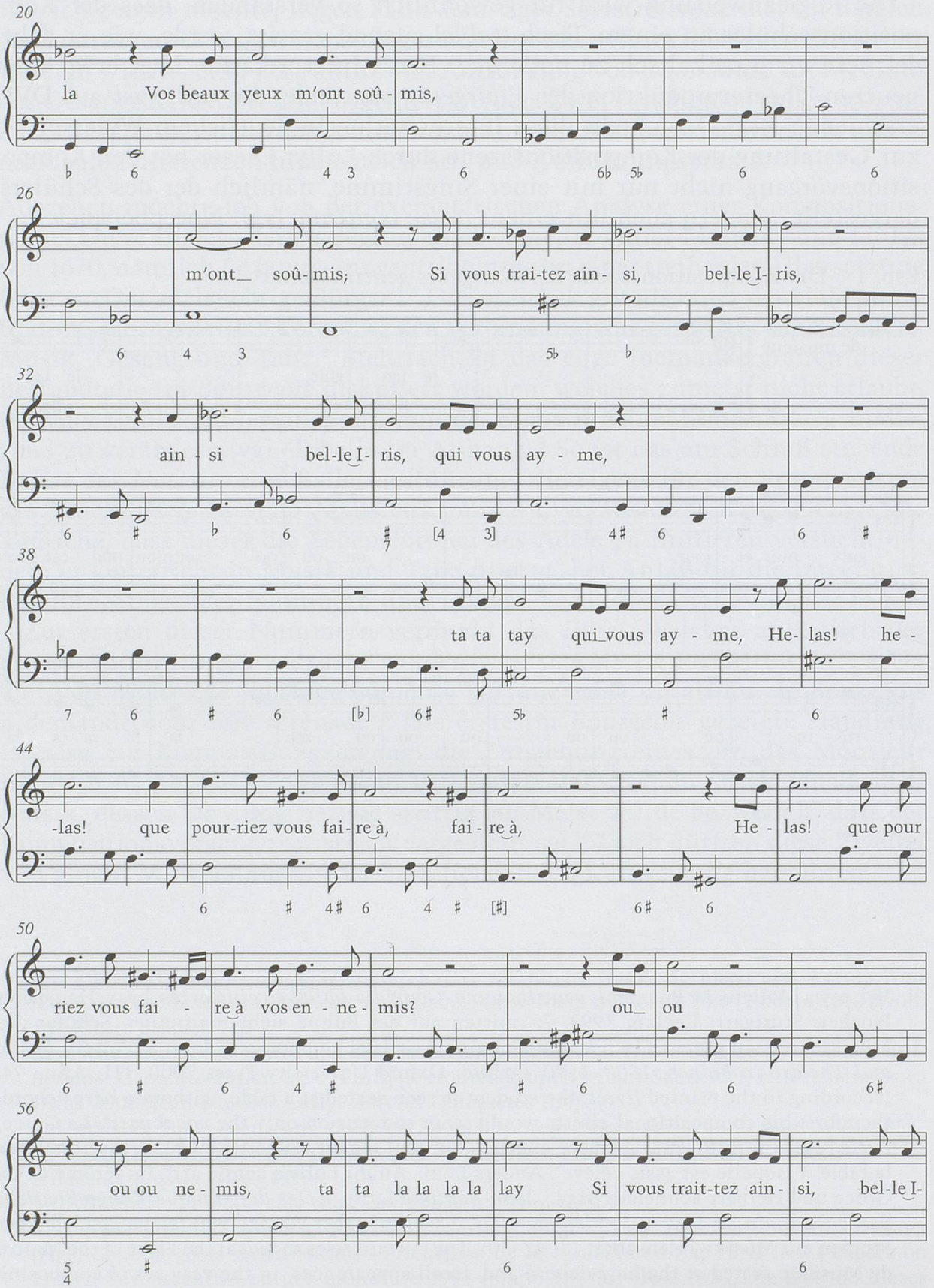
Bsp. 1 Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme**

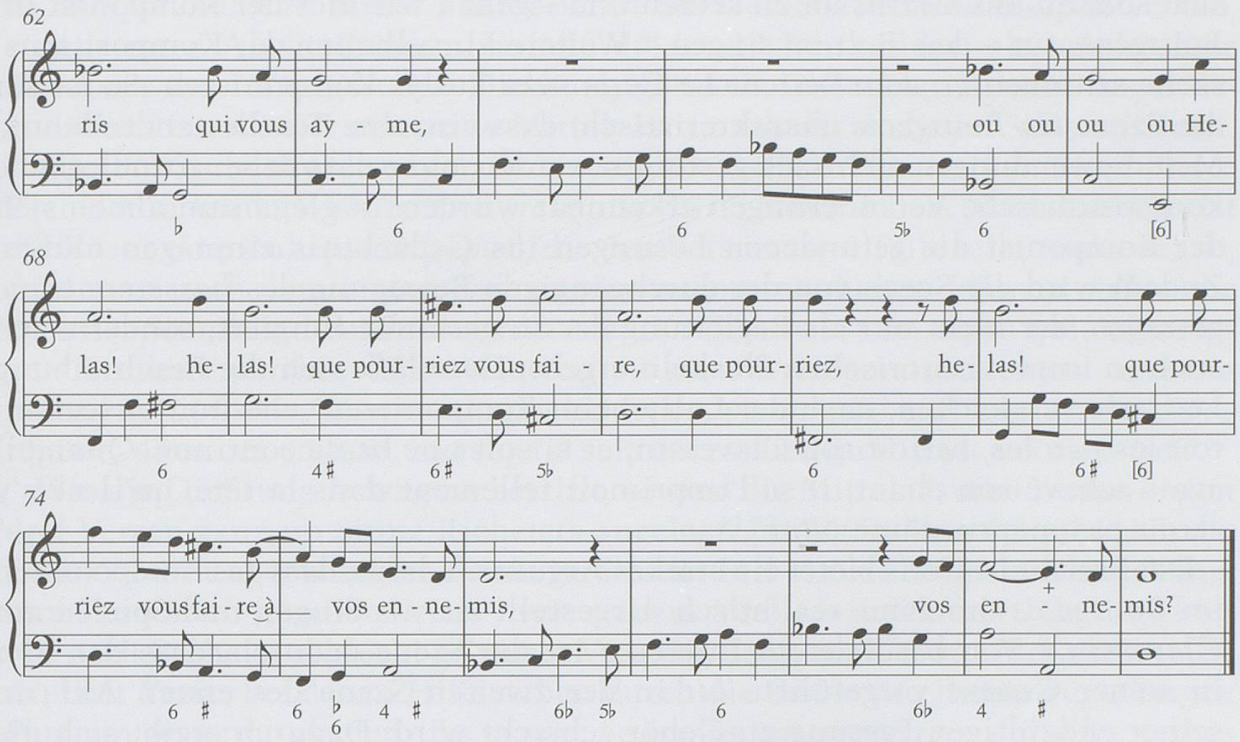


[11] Vgl. etwa Molière, *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet en cinq actes*, hg. v. Hanspeter Plocher, Stuttgart: Reclam 1993, 7: „mitten auf der Bühne sieht man einen Schüler des Musiklehrers an einem Tisch sitzen, der eine Arie [sic] komponiert"; John S. Powell, *Music and Theatre in France, 1600–1680*, Oxford: Oxford University Press 2000, 111, Anm. 74: „according to the printed *livret*, the student is seen seated at a table, without a harpsichord; therefore, his compositional efforts would seem to focus on only the vocal part"; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 533: „la pièce conçue d'un seul tenant est écrite au fil de la plume, ‚sur la table' à laquelle est assis l'élève". Anders Louis Auld, „Lully's comic art", in: Jérôme de La Gorce und Herbert Schneider (Hgg.), *Jean-Baptiste Lully. Actes du colloque/Kongreßbericht Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*, Laaber: Laaber-Verlag 1990 (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 18), 17–30: „The curtain rises to reveal the Elève of the Maître de Musique seated at the harpsichord and, to all appearances, in the very act of composing the air which will be sung in the course of the first act", 25.

[12] *Le Bourgeois gentilhomme. Comédie-ballet de Molière et Lully*, Mitschnitt einer Aufführung am Pariser Théâtre Le Trianon (2004), Alpha – Amiral LDA – Arte 2005.

* Nach Lully/Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 121–122.


20
la Vos beaux yeux m'ont soû - mis,
26
m'ont_ soû - mis; Si vous trai-tez ain - si, bel-le I- ris,
32
ain - si bel-le I- ris, qui vous ay - me,
38
ta ta tay qui_vous ay - me, He- las! he -
44
-las! que pour-riez vous fai-re à, fai - re à, He - las! que pour
50
riez vous fai - re à vos en - ne - mis? ou_ ou
56
ou ou ne - mis, ta ta la la la la lay Si vous trait-tez ain - si, bel-le I-



Der Instrumentalbass ist immer wieder über mehrere Takte hinweg allein zu hören, und zwar mit standardisierten Floskeln wie z.B. Oktavgängen (siehe etwa T. 23f., 52–55), die im 17. Jahrhundert nicht zuletzt als Improvisationsmodelle dienten.[13] Der Notentext ist somit Indiz für die szenische Präsenz eines Continuo-Instruments und eines improvisierenden Musikers. Der scheinbare Widerspruch zwischen Regieanweisung und konkreter Gestaltung der Kompositionsszene läßt sich indes auflösen. Denn *table* bedeutete im 17. Jahrhundert nicht nur Tisch, sondern auch das Corpus von Instrumenten.[14] Molière und Lully zeigen also nicht, wie an einem Schreibtisch, sondern wie an einem Instrument komponiert wird.

Stützen läßt sich dies nicht nur durch den Notentext, sondern auch durch ein Zeugnis des frühen 18. Jahrhunderts. Der Musikschriftsteller Le Cerf de la Viéville hat in seiner *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* berichtet, wie Lully zu komponieren pflegte:[15] Er tat dies, indem er bei einem Vokalstück zunächst den Text auswendig lernte, um

[13] Grundlegend dazu: Thomas Christensen, „The *règle de l'octave* in thorough-bass theory and practice", in: *AMI* 64 (1992), 91–117.

[14] Vgl. Pierre Richelet, *Dictionnaire français* (2 Bde.), Genf: Widerhold 1680 [ND Hildesheim usw.: Olms 1973], Bd. 2, 417: „*Table. Terme de Lutier.* C'est le dessus de l'instrument de musique, et la partie de l'instrument au dessus de laquelle sont les cordes et qui contribuë beaucoup à l'harmonie. [Une table de viole, une table de violon, de poche, de harpe, de luth, de tuorbe, de guitarre, d'épinettes, de clavecin, etc.]".

[15] Für die Glaubwürdigkeit von Le Cerfs Aussagen über Lullys Komponieren argumentiert Ronald Broude, „Le Cerf, Lully, and the Workshop Tradition", in: *Studies in the History of Music 3: The Creative Process*, New York usw.: Broude Brothers 1992, 17–30.

sich sodann ans *Clavessin* zu setzen und – genau wie dies der Komponist im *Bourgeois* tut – den Text zu singen.[16] Weitere Einzelheiten der Kompositionsszene stimmen zu dem Bericht Le Cerfs über Lullys Komponieren. So ist für die Szene im *Bourgeois* charakteristisch, dass einzelne Textbestandteile und Melodiewendungen mehrfach gesungen werden, ohne dass dabei grundlegende kompositorische Veränderungen erkennbar würden[17] – gleichsam als ob sich der Komponist die gefundenen Lösungen ins Gedächtnis einprägen müßte. Zudem wird die Szene von der durchgängigen Bewegung des *basse continue* getragen, der nicht nur als Begleitung der Singstimme fungiert, sondern sich auch in improvisatorischen Floskeln ergeht. Dem läßt sich die Beschreibung Le Cerfs vergleichen, nach der Lully beim Komponieren „chantoit et rechantoit les paroles, battoit son Clavessin, et faisoit une basse continuë. Quand il avoit achevé son chant, il se l'imprimoit tellement dans la tête, qu'il ne s'y seroit pas mépris d'une Note".[18]

Der Bericht Le Cerfs bietet ein starkes Argument dafür, dass das Komponieren im *Bourgeois* durchaus realistisch dargestellt ist: als Singen und Spielen am *Clavessin*.[19] Von besonderem Interesse ist die Szene dadurch, dass das hier in seiner Genese vorgeführte *air* in der zweiten Szene des ersten Akts in seiner endgültigen Fassung zu Gehör gebracht wird: Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die verworfenen – für unzulänglich befundenen – kompositorischen Lösungen mit den beibehaltenen – als gelungen betrachteten – Formulierungen zu vergleichen. Es ergibt sich ein Blick in die Werkstatt des Komponisten und somit auf musikästhetische und kompositionstechnische Kriterien der Zeit.

Komponiert wird hier ein *air sérieux*, so dass zunächst der Text als Voraussetzung der Komposition in den Blick zu nehmen ist. Molière hat einen Vierzeiler (*quatrain*) bereitgestellt, der das Liebesleid eines lyrischen Ichs thematisiert:

Je languis nuit et jour, et mon mal est extrême,
Depuis qu'à vos rigueurs vos beaux yeux m'ont soumis;
Si vous traitez ainsi, belle Iris, qui vous aime,
Hélas! que pourrez-vous faire à vos ennemis?[20]

[16] Vgl. Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* (3 Bde.), Brüssel: F. Foppens 1705–1706 [ND Genf: Minkoff, 1972], Bd. 2, 215: Wenn er den Text einer Szene akzeptiert hatte, „Lulli la lisoit, jusqu'à la sçavoir presque par cœur: il s'établissoit à son Clavessin, chantoit et rechantoit les paroles".

[17] Vgl. etwa die Wiederholung der Melodiezeile T. 12f. (mit Auftakt) in T. 14–18 (in breiteren Notenwerten und ohne Text).

[18] Le Cerf de la Viéville, *Comparaison* (wie Anm. 16), Bd. 2, 215.

[19] Die rein instrumentalen Passagen und die Wiederholungen in der Singstimme sind also nicht etwa als Bestandteile einer ersten Fassung der Komposition anzusehen (so Schneider, „Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme*" [wie Anm. 10], 162; La Gorce, *Lully* [wie Anm. 10], 533), sondern als Bestandteile des Kompositionsakts: Dass es lange Zwischenspiele im *air sérieux* nicht gibt, weiß auch der Kompositionsschüler.

[20] Zitiert nach Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 99. Dies ist die Fassung des *livret*, von der die vertonten Fassungen in einigen Details abweichen.

In Entsprechung zu seiner Thematik ist das Gedicht in zwölfsilbigen Versen, sogenannten Alexandrinern, verfaßt, die im 17. Jahrhundert als ranghöchste Versform der französischen Dichtung galten.[21] Charakteristikum des Alexandriners ist, dass er eine feste Mittelzäsur nach der sechsten Silbe aufweist. In diesem Sinne wurde er von dem zeitgenössischen Theoretiker César-Pierre Richelet in seiner *Versification françoise* (1672) beschrieben. Nach Richelet ist die Zäsur eine Ruhepause (*repos*), die den Vers in zwei Teile teilt, und zwar so, dass man nach dem ersten Teil ungezwungen innehalten können soll, ohne dass der Sinn hier beendet sein müßte: „La Césure est un repos qui coupe les vers en deux parties; de sorte qu'on puisse s'arrêter naturellement après la première [...] Cette Césure est appelée repos, parce qu'il suffit qu'on puisse se reposer dans cet endroit, sans qu'il soit nécessaire qu'il y ait un sens fini".[22]

Was die Dichtung *Je languis* betrifft, so sind die Mittelzäsuren in den ersten drei Versen ganz im Sinne Richelets angelegt. Einzig in Vers 4 ergibt sich die Zäsur nicht ungezwungen, da sie in diesem Fall ein Hilfsverb mit angehängtem Pronomen („pourrez-vous") von seinem Verb („faire") trennt. Es liegt hier ein nach Richelet schlecht gebauter Vers vor, denn der Theoretiker verurteilte explizit Verse, bei denen Hilfsverben durch die Zäsur von ihrem zugehörigen Partizip getrennt werden: „La césure ne tombe pas avec grace entre les verbes auxiliaires et les participes qui y sont attachés".[23] Und holprig ist der letzte Vers auch deshalb, weil er an der Zäsurstelle keine natürliche Betonung aufweist, sondern vielmehr folgendermaßen betont werden müßte: „Hé**las**! que pourrez-vous **faire** à vos enne**mis**?" Ob mit Absicht oder nicht, jedenfalls ist diese Stelle eine Herausforderung für den Komponisten: Denn vertont er den Vers wie einen gewöhnlichen Alexandriner, ergibt sich eine Fehlbetonung, und der syntaktisch-semantische Zusammenhang wird zerstört.

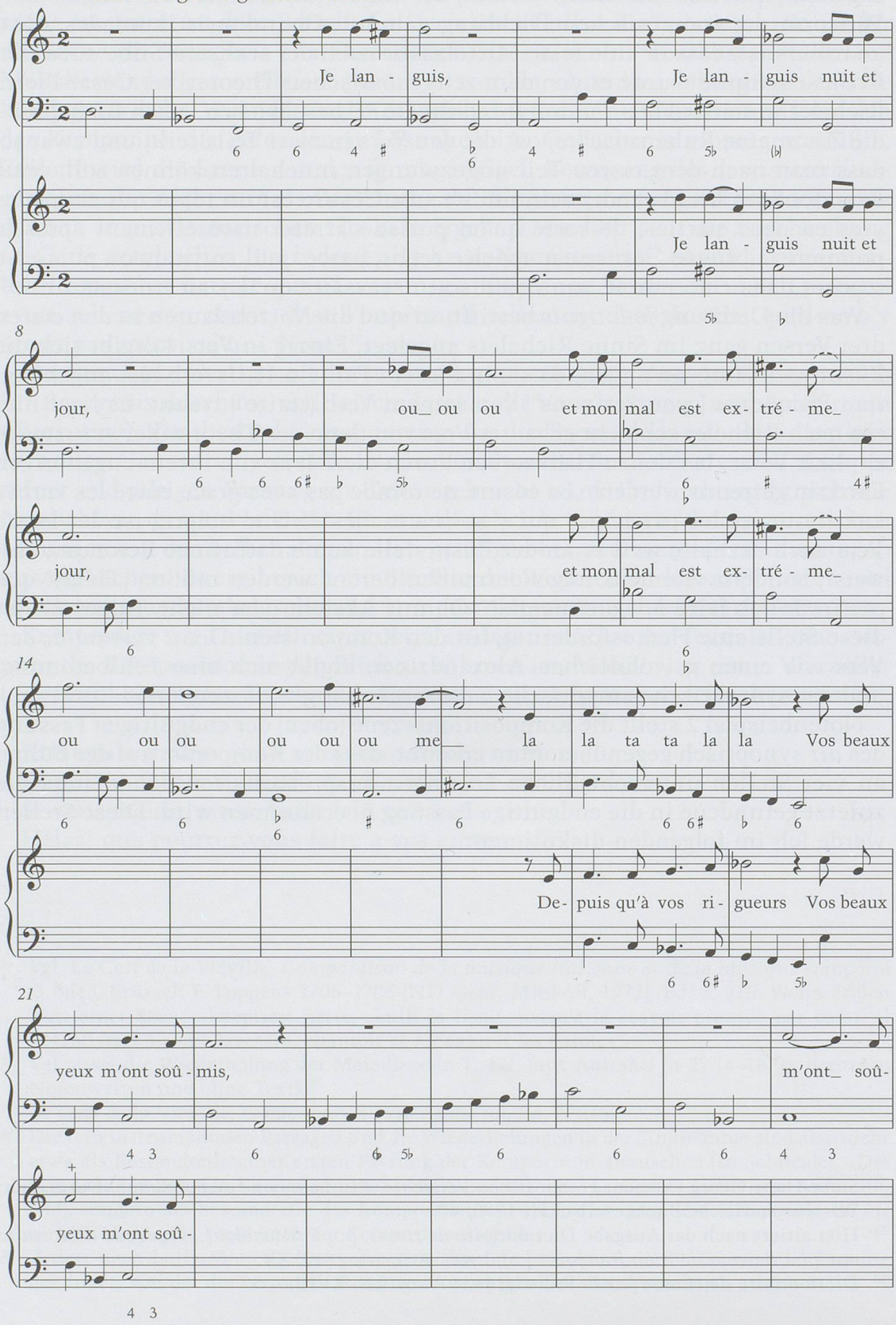
Notenbeispiel 2 stellt die Kompositionsszene (oben) der endgültigen Fassung des *air* synoptisch gegenüber. Man erkennt, dass der Komponist auf der Bühne an vier Stellen unterschiedliche Lösungen ausprobiert, von denen stets die zuletzt gefundene in die endgültige Fassung übernommen wird. Diese Stellen werde ich im folgenden diskutieren.

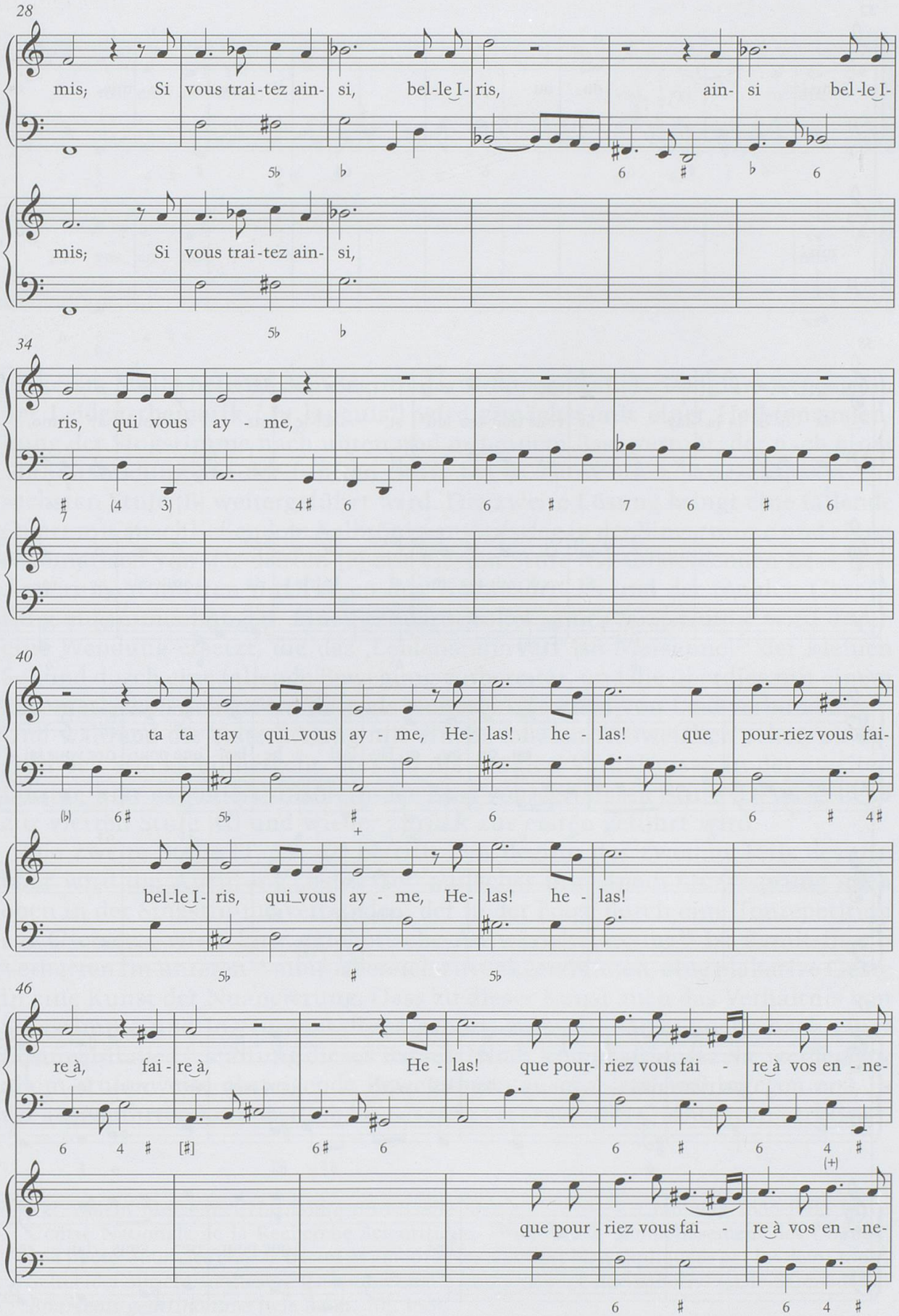
[21] Siehe Hans Georg Coenen, *Französische Verslehre. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 40.

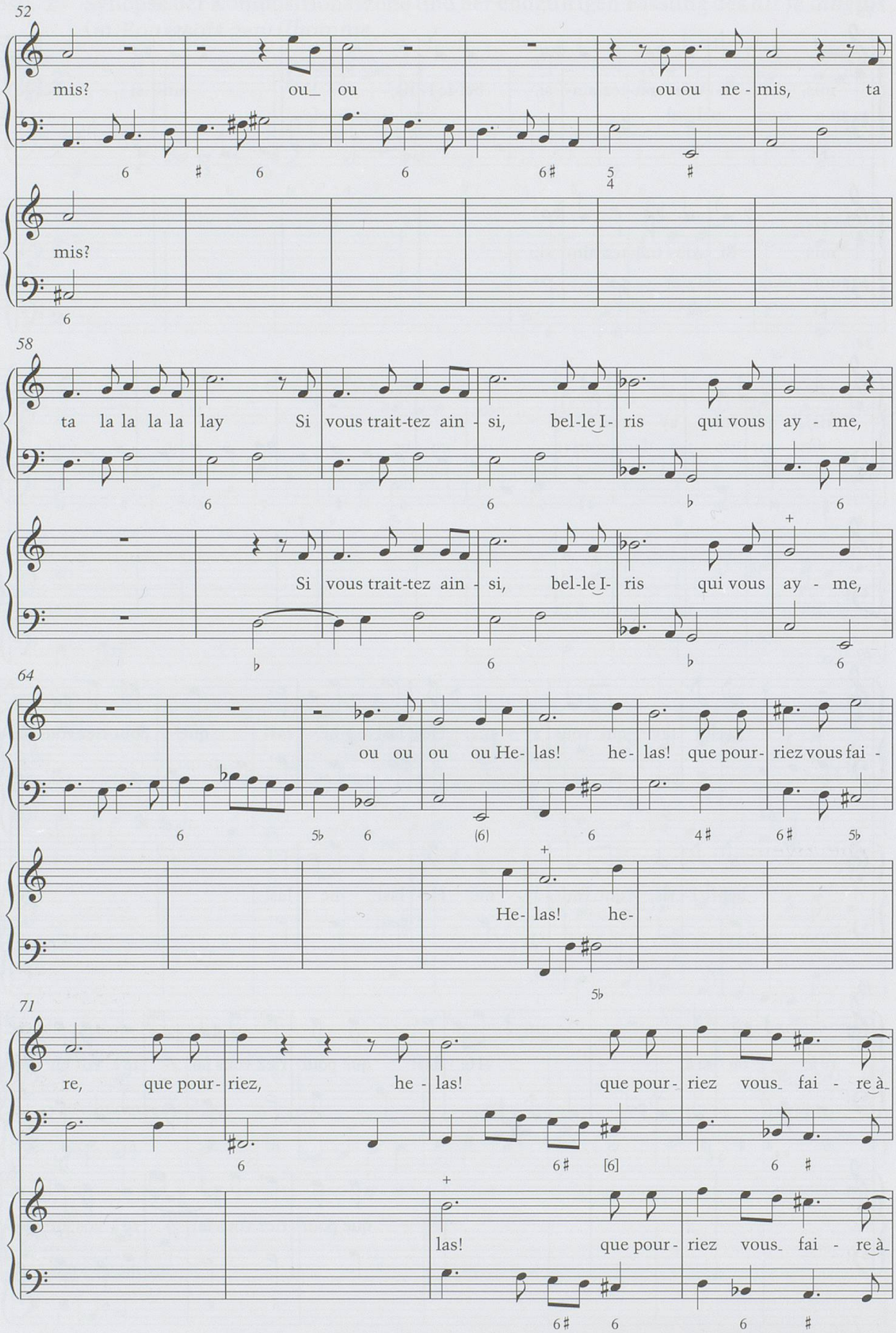
[22] Hier zitiert nach der Ausgabe *Dictionnaire de rimes, par P. Richelet [...] précédé d'un traité complet de versification française [...]*, Lyon: A. Leroy 1810, XV.

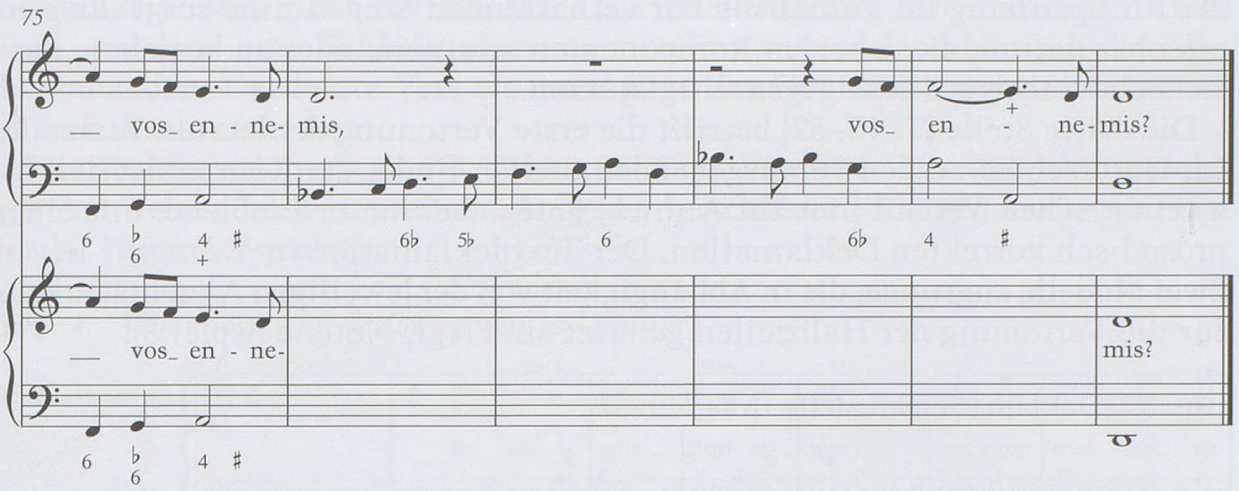
[23] *Dictionnaire de rimes, par P. Richelet* (wie Anm. 22), XVIII.

Bsp. 2 Synopse der Kompositionsszene und der endgültigen Fassung des *air Je languis* im *Bourgeois gentilhomme*




28
mis; Si vous trai-tez ain- si, bel-le I- ris, ain- si bel-le I-
mis; Si vous trai-tez ain- si,
34
ris, qui vous ay - me,
40
ta ta tay qui_vous ay - me, He- las! he - las! que pour-riez vous fai-
bel-le I- ris, qui_vous ay - me, He- las! he - las!
46
re à, fai - re à, He - las! que pour- riez vous fai - re à vos en - ne-
que pour - riez vous fai - re à vos en - ne-


52
mis? ou_ ou ou ou ne - mis, ta
mis?
58
ta la la la la lay Si vous trait-tez ain - si, bel-le I - ris qui vous ay - me,
Si vous trait-tez ain - si, bel-le I - ris qui vous ay - me,
64
ou ou ou ou He- las! he- las! que pour- riez vous fai -
He- las! he-
71
re, que pour- riez, he - las! que pour- riez vous_ fai - re à_
las! que pour- riez vous_ fai - re à_



Die erste Stelle betrifft den Beginn der Komposition (T. 1–8). Die Exposition der Leidensthematik („Je languis") wird zunächst mit einer Halbtonauslenkung der Singstimme nach unten und mit einem Bass vertont, der nach einer Vorhaltsbildung auf der fünften Stufe (A) in Form eines Trugschlusses zur sechsten Stufe (B) weitergeführt wird. Die zweite Lösung bringt eine fallende Quart mit anschließendem halbtönigem Aufstieg in der Singstimme und einen chromatisch von der dritten (F) zur vierten Stufe (G) aufsteigenden Bass. Die Änderungen dürften mit Fragen des Textausdrucks und der tonalen Gestaltung zusammenhängen: Eine Standardfloskel in der Singstimme wird durch eine Wendung ersetzt, die das ‚Leidensintervall' (so Mersenne)[24] der kleinen Sekund durch eine fallende Bewegung vorbereitet, und die überdies mit einem chromatischen Schritt im Bass als weiterem Zeichen von Leid verbunden ist. Und während die erste Lösung mit einem tonalen Ausweichen schon zu Beginn des Stücks einhergeht, so sind die tonalen Verhältnisse in der zweiten Lösung klar exponiert, insofern der Bass von der ersten Stufe (D) ausgehend zur vierten Stufe (G) und wieder zurück zur ersten geführt wird.

Die zweite Stelle (T. 29–42) betrifft den Beginn des zweiten Teils des *air*. Hier wird die Anrufung „belle Iris" zunächst mit einem Quartsprung nach oben in der Singstimme verbunden, der in der Folge durch eine Tonrepetition auf G ersetzt wird. Eine emphatische Aufwärtsbewegung[25] ist damit in ein Verharren im unteren Ambitusbereich zurückgenommen, eine plakative Geste in eine Kunst der Nuancierung. Dass zu dieser Kunst auch das Verhältnis von Singstimme und Instrumentalbass gehört, zeigt die lange Suche nach einer Lösung für die Gestaltung dieses Basses: In der Kompositionsszene werden vor allem stufenweise absteigende Bewegungen ausprobiert, wohingegen erst in der ausgeführten Komposition im Bass ein verminderter Quintsprung erklingt,

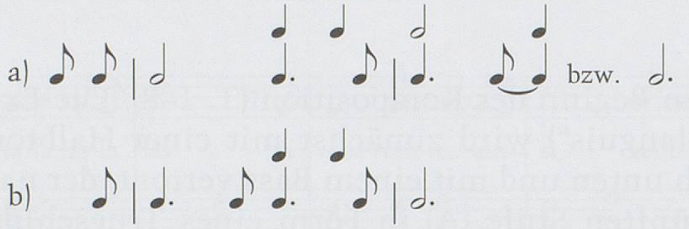
[24] Vgl. Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (3 Bde.), Paris: S. Cramoisy 1636 [ND Paris: Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1963], Bd. 2, „Embelissement des Chants", 364 [recte: 360]: „les choses tristes et amoureuses sont fort bien expliquées par les demi-tons". Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einem „Leidensmotiv" („Die Serenade im *Bourgeois gentilhomme* [wie Anm. 10], 153).

[25] Ähnlich gedeutet von Auld, „Lully's comic art" (wie Anm. 11), 27.

der für Spannung im Verhältnis zur verharrenden Singstimme sorgt. Es geht offenbar darum, diese beiden Komponenten so aufeinander zu beziehen, dass sie sich in ihrem Effekt gegenseitig stützen.

Die dritte Stelle (T. 43–52) betrifft die erste Vertonung der letzten Verszeile. Im Unterschied zu den vorausgehenden Stellen findet der Komponist den diastematischen Verlauf hier auf Anhieb, dafür aber hat er Probleme mit einer prosodisch korrekten Deklamation. Der Textdeklamation in *Je languis* liegen zwei Modelle zugrunde, die in Abhängigkeit von der jeweiligen Akzentstruktur für die Vertonung der Halbzeilen genutzt sind (vgl. Notenbeispiel 3):

Bsp. 3 Deklamationsmodelle in *Je languis*



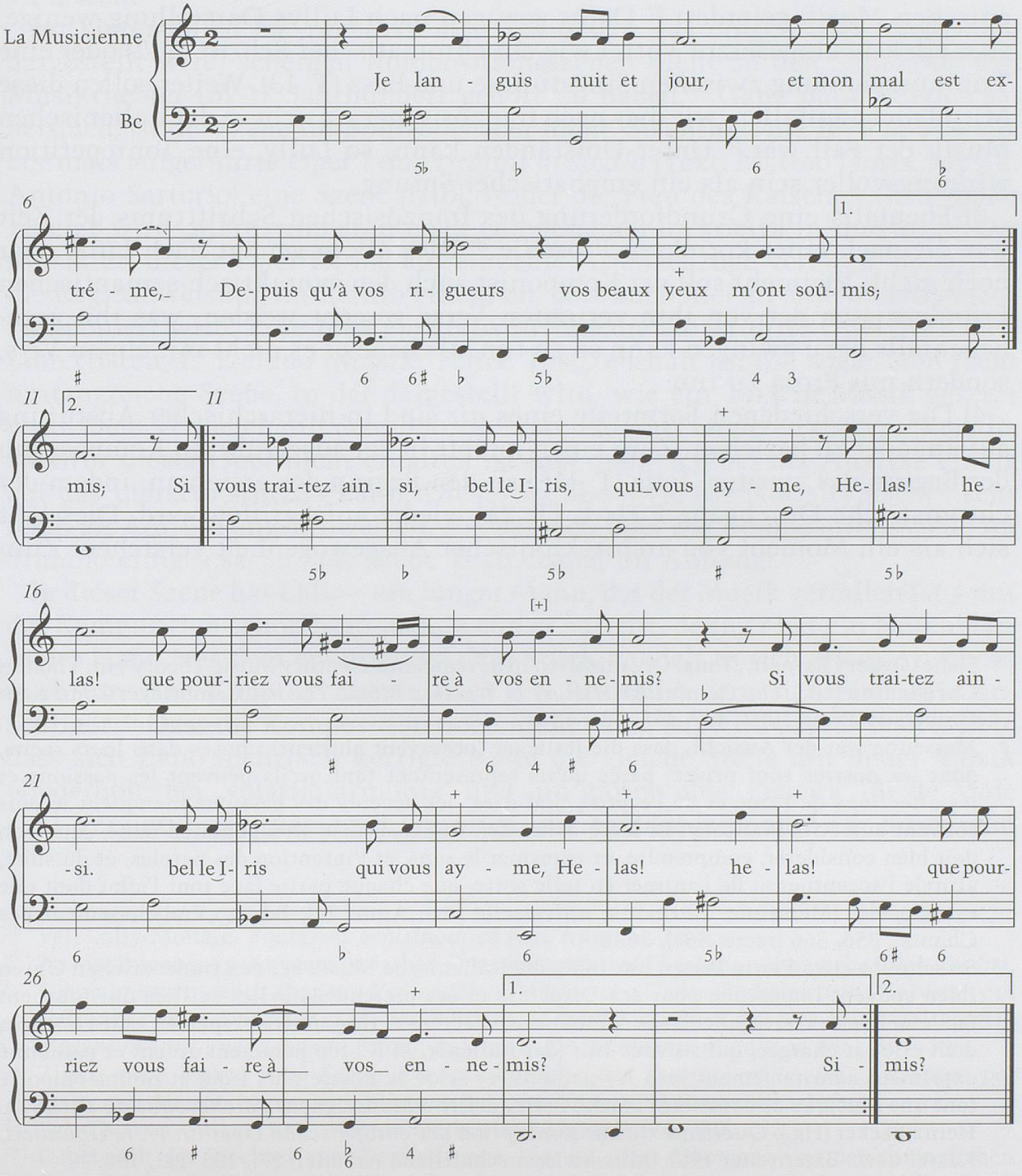
Die Halbzeilen können überwiegend entweder anapästisch (Bsp.: „et mon **mal** est ex**trême**“) oder jambisch (Bsp.: „de**puis** qu'à **vos** ri**gueurs**“) gelesen werden. Beim letzten Vers ist dies nicht möglich. Dennoch versucht der Komponist auch hier, die zuvor erfolgreich eingesetzten Deklamationsmodelle anzuwenden und den Vers jambisch zu lesen, was allerdings zu einer widersinnigen Prosodie führt („que **pour**riez **vous** faire **à**“). Als er dies bemerkt, gerät er ins Stocken und beginnt die Zeile noch einmal zu vertonen, wobei er ihrer irregulären Struktur nunmehr gerecht wird: Die natürlichen Betonungen auf „Hé**las**!“ und „**fai**re“ sind durch musikalische Länge aufgenommen, und die Zäsurbildung im Innern des Verses ist auf den einzigen deutlich wahrnehmbaren Einschnitt nach „Hélas!“ beschränkt. Weiter geht es an der vorliegenden Stelle nicht nur um das Erreichen einer korrekten Prosodie unter Berücksichtigung der individuellen Versstruktur, sondern auch um das Verhältnis der einzelnen Formteile zueinander. Wie im *air sérieux* der Zeit üblich, werden in *Je languis* die letzten beiden Zeilen zweimal, aber in unterschiedlicher Vertonung vorgetragen. Die zuletzt gefundene Lösung für den Bass scheint dem daraus resultierenden Umstand Rechnung zu tragen, dass der ersten Vertonung der Schlußzeile ein weiterer Formteil folgt: Bei der ersten Lösung kadenziert der Bass geschlossen auf A, bei der endgültigen Lösung dagegen offen auf der Oberterz dieser Stufe, wodurch eine Weiterführung angekündigt ist.

Die vierte Stelle (T. 68–76) schließlich betrifft die zweite Vertonung der Schlußzeile. Seine Fehler hinsichtlich der Prosodie wiederholt der Komponist hier nicht, doch den endgültigen Melodieverlauf der Singstimme findet er dieses Mal erst im zweiten Anlauf: Zunächst läßt er die Singstimme bei „faire“ um eine Quint nach unten springen, setzt dann aber neu auf einer höheren Ausgangsstufe an, um schließlich einen melodischen Bogen zu spannen, der innerhalb von nur zwei Takten den Raum einer Dezim durchmißt und damit den gesamten Ambitus des *air*, der hier zum ersten Mal nach unten hin voll ausgeschöpft wird. Hiermit kommt ein weiterer Aspekt des Verhältnisses der verschiedenen Formteile zueinander ins Spiel: Die zweite Vertonung der

Schlußzeile soll nicht einfach nur eine Wiederholung mit anderen Mitteln sein, sondern eine Schlußsteigerung im Sinne einer Überbietung des Vorhergehenden. Der letzte Vers als Sinnspitze des Gedichts scheint damit auch musikalisch umgesetzt.

Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme* läßt sich als poetologisches Lehrstück beschreiben, das ganz verschiedene Ebenen berücksichtigt (siehe Notenbeispiel 4):

Bsp. 4 Die endgültige Fassung von *Je languis**



* Nach Lully/Molière, *Le Bourgois gentilhomme* (wie Anm. 6), 125.

1) Anzustreben ist eine klare, überschaubare tonartliche Anlage. Dadurch, dass der Komponist zu Beginn auf die Ausweichung zur sechsten Stufe verzichtet, hat der erste Teil des *air* einen tonartlichen Rahmen, der von der Grundtonart d-moll (T. 1–4, mit Auslenkung zur vierten Stufe g-moll) ausgehend zur fünften Stufe (A-Dur, T. 6) und schließlich zur dritten Stufe (F-Dur, T. 10) führt. Dies sind, und zwar in dieser Reihenfolge, nach der Musiklehre der Zeit die wesentlichen Kadenzstufen eines Stücks.[26]

2) Der Affektgehalt des Textes ist darzustellen. Das hatte im Frankreich des 17. Jahrhunderts schon Marin Mersenne in Auseinandersetzung mit der italienischen Musik gefordert.[27] Dafür genügen nach Lullys Darstellung wenige, aber effektiv eingesetzte Mittel wie ein chromatischer Schritt (T. 2) oder eine Tritonusspannung zwischen Singstimme und Bass (T. 13). Weiter sollen diese Mittel nicht auffallen, wie dies nach französischer Ansicht in der italienischen Musik der Fall war.[28] Unter Umständen kann, so Lully, eine Tonrepetition wirkungsvoller sein als ein emphatischer Sprung.

3) Ebenfalls eine Grundforderung des französischen Schrifttums der Zeit war die nach einer korrekten Prosodie.[29] Dies allein genügt nach Lully aber noch nicht: Vielmehr soll der Komponist auch den syntaktisch-semantischen Erfordernissen der von ihm vertonten Verse gerecht werden, was ihn gegebenenfalls dazu zwingen kann so zu tun, als habe er es nicht mit einem Vers, sondern mit Prosa zu tun.

4) Die verschiedenen Formteile eines *air* sind in hierarchischer Abstufung aufeinander zu beziehen. Zum einen knüpft in der ausgeführten Komposition der Beginn des zweiten Teils (T. 11f.) an den Beginn des ersten an, indem der chromatische Durchgang F-Fis-G (T. 2f.) wieder aufgegriffen wird. Dies läßt sich als ein Moment von architektonischer Ausgewogenheit verstehen. Zum

[26] Siehe Gregory Barnett, „Tonal Organization in Seventeenth-Century Music Theory", in: Thomas Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 407–455, 431–433.

[27] Mersenne war der Ansicht, dass die Italiener „observent plusieurs choses dans leurs recits, dont les nostres sont privez, parce qu'ils representent tant qu'ils peuvent les passions et les affections de l'ame et de l'esprit", und dass „les accents des passions manquent le plus souvent aux Airs François". Er legte daher den französischen Komponisten nahe, „que l'on doit bien considerer, comprendre, et exprimer le sens, et l'intention des paroles, et du sujet, afin de l'accentuer et de l'animer en telle sorte, que chaque partie face tout l'effet dont elle est capable" (Mersenne, *Harmonie universelle* [wie Anm. 24], Bd. 2, „Embelissement des Chants", 356, 366 [recte: 362], 363).

[28] So schreibt etwa Pierre Perrin um 1660, die italienische Musik sei den französischen Ohren „bien souvent importune pour ses *Disparate* et ses pretenduës belles saillies qui tournent facilement en extravagances, ses detonations affectées et trop souvent repetées, et les licences dont elle est chargée, qui suivant leur [der Italiener, M.K.] temperament ardent et paßionné expriment admirablement bien les paßions, et selon le nostre plus froid et moins emporté font une Musique de gouttieres". Siehe *Lettre écrite à Monseigneur l'archevêque de Turin*, in: Heinz Becker (Hg.), *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel usw.: Bärenreiter 1981 (Musikwissenschaftliche Arbeiten 27), 105–111, 108.

[29] Einschlägig hierfür ist die Gesangslehre Bénigne de Bacillys (*L'art de bien chanter*, Paris: Ballard 1668 u.ö.).

anderen wird die Wiederholung der letzten beiden Verse durch eine offene Kadenz vorbereitet (T. 18 f.), und die zweite Vertonung der Schlußzeile, der Pointe des Gedichts (T. 24 ff.), ist als Steigerung gegenüber dem Vorangegangenen angelegt. Dies ist als ein Moment zielgerichteter Prozeßhaftigkeit interpretierbar.

Im *Bourgeois gentilhomme* werden die Entstehungsbedingungen des continuo-begleiteten französischen Sologesangs im 17. Jahrhundert reflektiert und inszeniert. Wie ‚originell und innovativ' (Herbert Schneider)[30] war indes die hier umgesetzte Idee, den Zuschauer Zeuge eines Kompositionsakts werden zu lassen?

Im Unterschied zu ‚Musikszenen' (bei denen das Singen und Musizieren dargestellt wird) scheinen Kompositionsszenen nicht zu den Standards von Musiktheater im 17. Jahrhundert gehört zu haben.[31] Ganz ohne Vergleichsbeispiele ist die Szene im *Bourgeois* aber nicht. So enthält die 1679 in Venedig erstmals aufgeführte Oper *I due tiranni al soglio* (Text: Matteo Noris, Musik: Antonio Sartorio) eine Szene (I/10), in der die Frau des Kaisers Valentiniano gezeigt wird „all'instromento e sta componendo un'arietta in musica".[32] Die Musik zu dieser Oper ist bis auf einzelne Arienauszüge verloren, doch läßt die Regieanweisung immerhin erkennen, dass auch hier an einem Instrument komponiert wird. Eine 1684 ebenfalls in Venedig aufgeführte Oper desselben Librettisten, *Il Traiano* (Musik: Felice Tosi), enthält (in I/4) sogar eine recht umfangreiche Szene, in der dargestellt wird, wie ein Text in Musik gesetzt wird. Dem Vergleich mit dem *Bourgeois* sind hierbei Grenzen gesetzt, weil die Partitur dieser Oper nicht erhalten ist und man sich bei der Analyse einzig auf das Libretto stützen kann. Dieses ist aber (wie für Noris typisch)[33] sehr reich an Aufführungshinweisen, so dass sich über die Kompositionsszene im *Traiano* einiges sagen läßt (siehe Textbeispiel im Anhang).

In dieser Szene hat Lidio – ein junger Mann, der der Musik verfallen ist – mit der Komposition schon begonnen, wenn er auftritt, denn er hat ein Notenblatt in der Hand, aus dem er singt. Bei dem Stück handelt es sich allem Anschein nach um eine Kantate: Zuerst steht ein Rezitativ, dem sich eine Arie anschließt.[34] Dass die Komposition noch nicht fertig ist, wird daraus ersichtlich, dass sich Lidio mehrfach korrigiert und die gleiche Stelle mit neuer Musik wiederholt: bei „volatile armonia" und „un giorno ebbe l'uscita". Beide Male sind Verzierungen (*passaggi*) betroffen, die textausdeutend – im Sinne von

[30] Vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), XXX.

[31] Zu Musikszenen in der venezianischen Oper des (späteren) 17. Jahrhunderts siehe Ellen Rosand, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley usw.: University of California Press 1991, 333–334; Paolo Fabbri, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, ²Rom: Bulzoni 2003 (Biblioteca di cultura 645), 304–305.

[32] Zitiert nach Marco Rosa Salva, *‚Per introdur al solito l'esemplare novità'. I drammi per musica di Matteo Noris*, Tesi di laurea Bologna 2004–2005 [unveröffentlicht].

[33] Vgl. Thomas Walker, Art. „Matteo Noris", in: *NGroveD* 13 (1980), 282.

[34] Dabei fällt der Wechsel vom Rezitativ zur Arie mit dem Übergang von der anfänglichen Situationsbeschreibung zum Zitat des Gesangs („O dolce cara, cara,/ O cara libertà ...") zusammen.

‚Madrigalismen' – zu verstehen sind. Das Kriterium der Veränderung scheint dabei das maßvolle bzw. geschmackvolle Anbringen von derlei Verzierungen zu sein (vgl. die Selbstkritik Lidios: „Troppo egli canta").

Vergleichbar sind die beiden Szenen insofern, als von einer Niederschrift beim Kompositionsvorgang nicht die Rede ist: Komponieren wird dargestellt als performativer Akt, bei dem sich der Komponist am Instrument (Cembalo) selbst begleitet – dies im *Traiano* freilich erst in einem zweiten Schritt, nachdem er (mit verhaltener Stimme) die Singstimme allein ausprobiert hat. Vergleichbar sind die Szenen auch dahingehend, dass in beiden Fällen eine typische Form vokaler Kammermusik der Zeit entsteht, und dass der Zuschauer Zeuge kompositorischer Veränderungen wird. Ein gewichtiger Unterschied besteht darin, dass die Korrekturen im *Traiano* offenbar nur ein einziges Element betreffen, nämlich die Anbringung bzw. konkrete Ausgestaltung von Verzierungen (Koloraturen), und dass nur die Korrekturen inszeniert wurden: Dem Entstehen eines ganzen Stücks wohnt der Zuschauer hier nicht bei.

Im *Traiano* verdeutlicht die Kompositionsszene das Verhältnis zweier Figuren zueinander (Sestilia liebt Lidio, welcher ihre Liebe nicht erwidert),[35] hat aber keine weiterreichende Signifikanz. Anders im *Bourgeois*: Auf Handlungsebene dient sie hier dazu, die Ignoranz Monsieur Jourdains, des Auftraggebers der Komposition, zu unterstreichen.[36] Zwar betätigt sich dieser, adligem Vorbild folgend, als Mäzen, besitzt jedoch nur wenig Sachverstand, was sich an seiner Reaktion auf den Vortrag des fertigen *air* zeigt: Er trägt ein Lied vor, das ihm gefällt.[37] Dabei handelt es sich um ein Tanzlied, also um ein Lied von weitaus geringerer Stilhöhe.[38] Die Ignoranz Monsieur Jourdains zeigt sich darin, dass er Unvergleichbares miteinander vergleicht und den hohen künstlerischen Anspruch des *air sérieux* verkennt. Dies verdeutlichen Molière und Lully dem Zuschauer, indem sie mit der Kompositionsszene Einblicke in die Poetik der Gattung geben: in die Problemstellungen und Lösungsmöglichkeiten, mit denen der Komponist eines *air sérieux* konfrontiert ist, von denen Monsieur Jourdain jedoch nicht die geringste Ahnung hat.

Die Kompositionsszene im *Bourgeois* hat weiter Bedeutung auf paradigmatischer Ebene. Insofern hier ein *air sérieux* komponiert wird, ist eine Gattung betroffen, die v.a. in der Ausprägung durch Michel Lambert geradezu zum ‚Emblem' (Georgia Cowart)[39] der französischen Kunst (in Abgrenzung zur italienischen) geworden war. Die Frage nach den diversen Nationalstilen im Musikalischen spielt nun wiederum eine Rolle für den *Bourgeois*, nämlich im Nationenballett am Schluß: Hier werden in jeweils eigenen Ballett-*entrées*

[35] Vgl. das Ende des zitierten Passus: Nachdem Lidio Sestilia bemerkt hat, unterbricht er den Vortrag seiner Komposition und will sich zurückziehen.

[36] Vgl. Herbert Schneider, Art. „Comédie-ballet", in: *MGG*[2] Sachteil 2 (1995), 951–955, 953.

[37] Vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 125–126.

[38] Molière und Lully zitieren hier die Chanson *Je croyais Janneton* des Dichters Pierre Perrin zur Musik des Komponisten La Sablières. Siehe Louis E. Auld, „Une rivalité sournoise: Molière contre Pierre Perrin", in: Kapp (Hg.), *Le ‚Bourgeois gentilhomme'* (wie Anm. 10), 123–137.

[39] Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 17.

(mit teils umfangreichen Gesangssoli, Ensembles und Tänzen) die Nationen Spanien, Italien und Frankreich vorgestellt. Die Idee war nicht neu, und sie hatte Vorläufer in einer weit zurückreichenden literarischen Tradition des Nationenvergleichs, bei dem insbesondere der Vergleich zwischen Italien und Frankreich wichtig war für die Selbstdefinition und Selbststilisierung des französischen Nationalcharakters.[40] Auffällig ist vor diesem Hintergrund, wie Frankreich im Nationenballett dargestellt wird: durch zwei getanzte und gesungene Menuette. Das ist insofern verständlich, als das Menuett um 1670 einer der beliebtesten Gesellschafts- und Theatertänze in Frankreich war,[41] und die Franzosen stets die Überlegenheit ihrer Tanzkultur gegenüber der anderer Nationen behaupteten. Die Beschränkung auf das Menuett führt aber auch zu einer gewissen Disproportionalität im Vergleich mit Spanien und Italien, die im Nationenballett mit sehr viel längeren und diversifizierten Nummern vertreten sind. Man kann daher fragen, ob nicht etwa die anderen musikalischen Nummern im *Bourgeois* (und eben auch *Je languis*) gewissermaßen Platzhalter für die am Schluß nicht in aller Breite ausgeführte französische Nationencharakteristik sind.

Seit Mitte der 50er Jahre wiesen die Hofballette, an denen Lully als Komponist beteiligt war, oftmals einen oder mehrere italienisch gesungene Bestandteile auf.[42] Handelte es sich dabei zunächst um vergleichsweise kurze, zumeist buffoneske Nummern, so fanden mit *Amor malato/Amour malade* (1657) ausgedehnte italienische Rahmenhandlungen und Szenen Eingang in eine Form von Musiktheater, die als typisch französisch galt.[43] Dies provozierte auf französischer Seite Kritik,[44] was Lully und seine Librettisten wiederum veranlaßt haben dürfte, die beiden Nationalstile auf der Bühne in eine direkte Konkurrenzsituation zu bringen oder gar in ein Streitgespräch zu verwickeln: Letzteres geschah im *Ballet de la Raillerie* (1659) mit dem berühmten *Intermedio de la Musica Francese, è la Musica Italiana/Intermède de la Musique Françoise, et de la Musique Italienne*, in dem die Personifikationen der italienischen und der französischen Musik sich wechselseitig ihre Fehler vorhalten

[40] Dazu siehe Georgia Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism. French and Italian Music, 1600–1750*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1981 (Studies in Musicology 38); Michael Klaper, „Die Wahrnehmung und Beurteilung des Phänomens Oper in Frankreich bis zu Mazarins Tod (1661)", in: *Musica e storia* 16 (2008), 295–340.

[41] Siehe Carol Marsh, Art. „Menuett. I. Tanz", in: *MGG*[2] Sachteil 6 (1997), 121–126, 121.

[42] Vgl. Henry Prunières, *L'Opéra italien en France avant Lulli*, Paris: Champion 1913 (Publications de l'institut français de Florence I/3), 191–212; Charles I. Silin, *Benserade and His ‚ballets de cour'*, Baltimore: The John Hopkins Press 1940, 196–199; Marie-Françoise Christout, *Le ballet de cour de Louis XIV, 1643–1672. Mises en scène*, [2]Paris: Picard 2005 (La vie musicale en France sous les rois bourbons 34), 76–98; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 385–391, 406–413.

[43] *Amor malato/Amour malade* ist ediert in Marie-Claude Canova-Green (Hg.), *Benserade: Ballets pour Louis XIV* (2 Bde.), Toulouse: Société de littératures classiques 1997 (Collection de rééditions de textes du XVII[e] siècle), Bd. 1, 327–381; Henry Prunières (Hg.), *Œuvres complètes de Jean-Baptiste Lully. Les ballets 1: Ballet du temps, Ballet des plaisirs, Ballet de l'amour malade*, Paris: Editions de la Revue Musicale 1931 [ND New York: Broude 1966].

[44] Siehe Prunières, *L'Opéra italien* (wie Anm. 42), 204–205; La Gorce, *Lully* (wie Anm. 10), 97–98.

und ihren eigenen Standpunkt darlegen.[45] Just in dem Moment also, als der französischen Musik zunehmend italienische Elemente integriert wurden und die Unterschiede der beiden Schreibarten zu verschwimmen drohten, wurde in den Hofballetten in teils parodistischer Überzeichnung die Gegensätzlichkeit von italienischem und französischem Idiom thematisiert. Nach Mazarins Tod (1661), als die italienische Musik ihren bedeutendsten Fürsprecher am Hof verloren hatte, wurden italienische Elemente in den französischen Balletten seltener, ohne freilich ganz daraus zu verschwinden: Eine der letzten Gegenüberstellungen des italienischen und französischen Stils im Œuvre Lullys findet sich – wenngleich nicht direkt – im *Bourgeois gentilhomme*.

Hier tritt im Nationenballett der *récit* einer italienischen Sängerin dem französischen *air* gegenüber, dessen Komposition zuvor vorgeführt worden war.[46] Der zweistrophige Text dieses *récit* lautet folgendermaßen:

Di rigori armata il seno,
Contro amor mi ribellai;
Ma fui vinta in un baleno
In mirar duo vaghi rai;
Ahi! che resiste puoco
Cor di gelo a stral di fuoco!

Ma si caro è'l mio tormento,
Dolce è sì la piaga mia,
Ch'il penare è'l mio contento,
E'l sanarmi è tirannia.
Ahi! che più giova e piace,
Quanto amor è più vivace![47]

Der Text ist in seiner Metaphorik repräsentativ für das, was man im Frankreich des 17. Jahrhunderts als schlechten italienischen Stil anprangerte: Insbesondere die dem *concettismo* verpflichteten Oxymora des Typs ‚Aber so lieb ist mir meine Qual' wurden von französischen Dichtungstheoretikern wie Dominique Bouhours mit dem Ziel einer ‚pureté de langage' abgelehnt.[48] Doch wie italienisch ist die Musik dieses *récit* bzw. mit welchen Mitteln wird hier musikalische *italianità* heraufbeschworen (vgl. Notenbeispiel 5)?

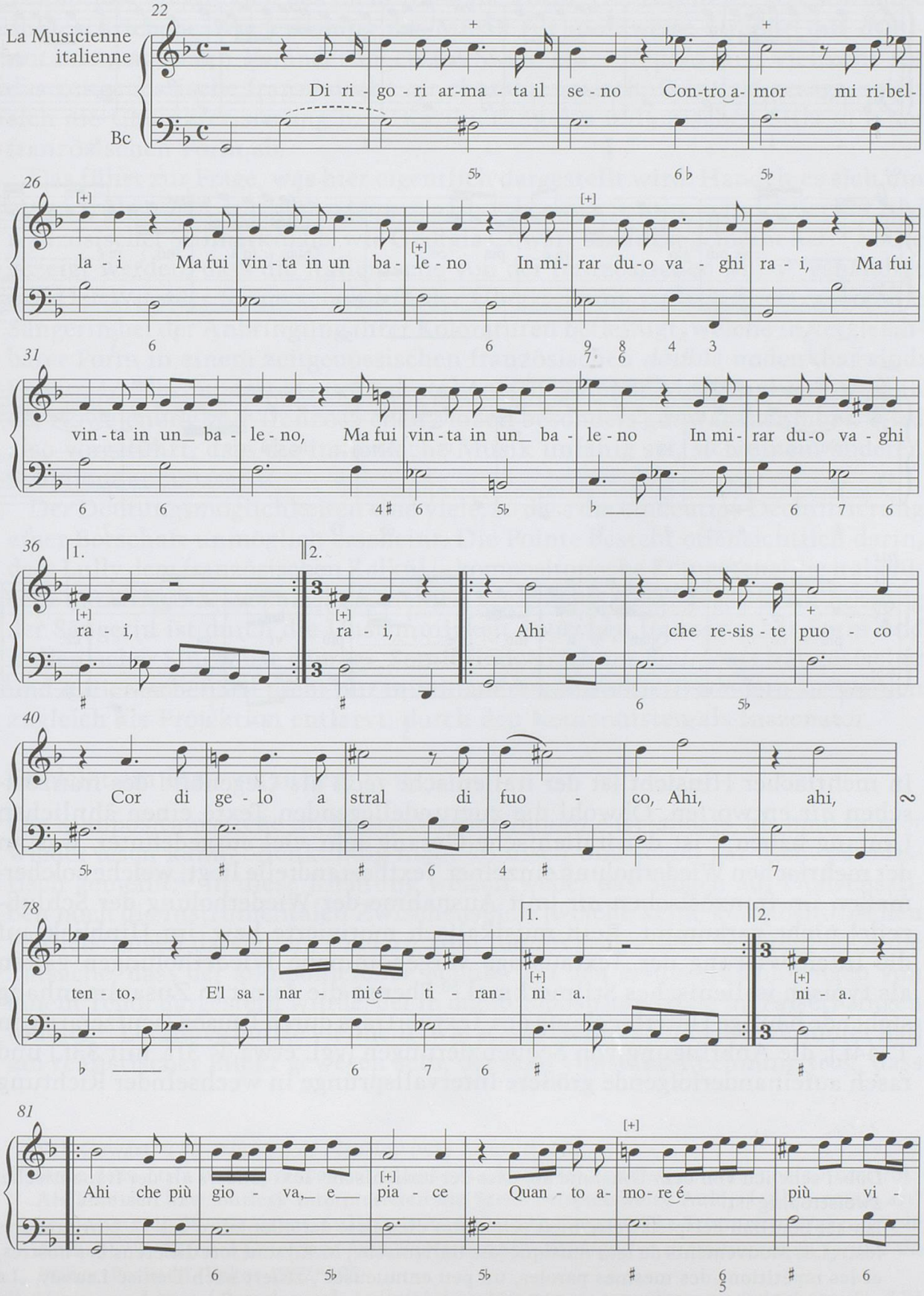
[45] Vgl. den Textabdruck bei Canova-Green (Hg.), *Benserade* (wie Anm. 43), Bd. 2, 452–457 und die Diskussion bei Michael Klaper, „Vom *Drama per musica* zur *Comédie en musique*: Die Pariser Adaption der Oper *Xerse* (Minato/Cavalli)", in: *AMI* 77 (2005), 229–256, 250–252.

[46] Die Gegenüberstellung, die im Ablauf des Stücks mit größerer zeitlicher Distanz erfolgt, wurde bei den ersten Aufführungen des *Bourgeois* dadurch unterstrichen, dass dieselbe Sängerin, Hilaire Dupuys, sowohl die endgültige Version von *Je languis* als auch den italienischen *récit* vortrug.

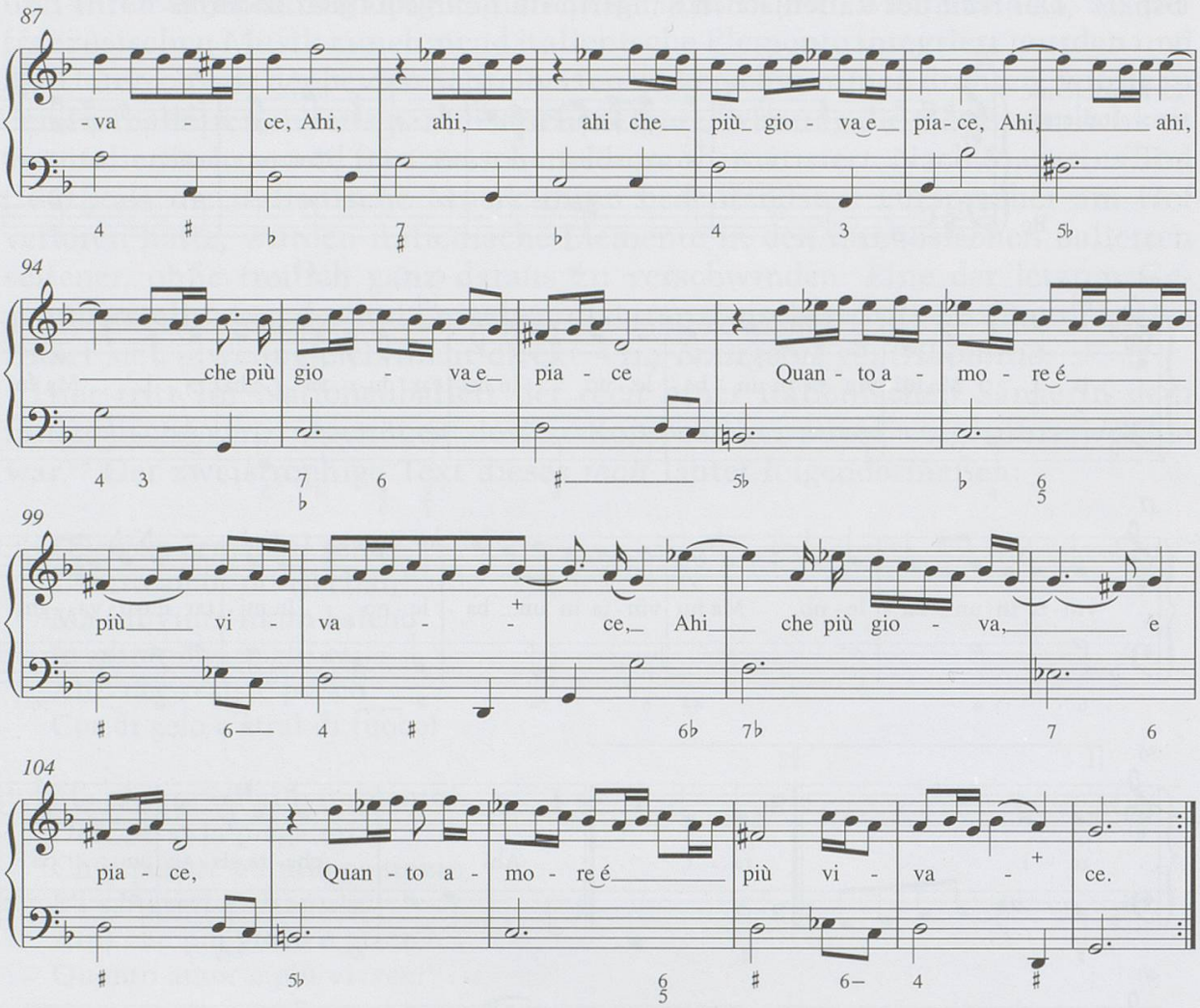
[47] Zitiert nach Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), 105.

[48] Vgl. Dominique Bouhours, *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris: A. Colin 1962 [zuerst ersch. Paris: S. Mabre-Cramoisy, 1671] und dazu Cowart, *The Origins of Modern Musical Criticism* (wie Anm. 40), 54–65.

Bsp. 5 Der *récit* der italienischen Sängerin im *Bourgeois gentilhomme**



* Nach Lully/Molière, *Le Bourgois gentilhomme* (wie Anm. 6), 245, 247.



In mehrfacher Hinsicht ist der italienische *récit* als Gegenbild des französischen *air* entworfen. Obwohl die zugrundeliegenden Texte einen ähnlichen Umfang haben,[49] ist der italienische Gesang sehr viel ausgedehnter, was an der mehrfachen Wiederholung einzelner Textbestandteile liegt, welche solchermaßen im französischen *air* (mit Ausnahme der Wiederholung der Schlußzeile) nicht vorkommt. Rein musikalisch motivierte bzw. im Hinblick auf die Intensivierung der Textaussage vorgenommene Wiederholungen galten als typisch italienisches Stilmerkmal.[50] Ebenso die damit in Zusammenhang stehende häufige Unterbrechung des Textvortrags durch Pausen (seufzerartig in T. 44f.), die Anbringung von Sequenzierungen (vgl. etwa T. 31f. mit 33f.) und rasch aufeinanderfolgende größere Intervallsprünge in wechselnder Richtung

[49] Dabei sehe ich von dem Umstand ab, dass der italienische Text (anders als der französische) zweistrophig ist.

[50] Ismaël Boulliau beispielsweise hielt schon um die Mitte der 40er Jahre des 17. Jahrhunderts fest: „Les Mouvements de leur musique [die italienische, M.K.] sont fort différens des nostres, et les répétitions des mesmes paroles, un peu ennuieuses", zitiert nach Denise Launay, „La musique à Venise vers 1645: Ismaël Boulliau, astronome français mélomane et voyageur", in: *RMI* 77 (1991), 269–277, 276.

(vgl. etwa T. 101 f.). Ist der Gesangsstil des Stücks also eindeutig italienisch konnotiert, so gilt gleiches nicht für seine Form: Die Zweiteiligkeit sowie die ausgeschriebene Wiederholung der Musik für die zweite Strophe mit *diminutions* genannten Veränderungen im Sinne eines *double* sind vielmehr für das zeitgenössische französische *air* charakteristisch. Pointiert gesagt, spielt sich die Charakterisierung bzw. Karikierung des italienischen Stils in einer französischen Form ab.

Das führt zur Frage, was hier eigentlich dargestellt wird: Handelt es sich um einen frühen Fall von *goûts-réunis*, also von einer Synthese italienischer und französischer Stilmerkmale, wie Georgia Cowart unlängst gemeint hat?[51] Sollte gezeigt werden, dass die italienische von der französischen Musik gebändigt ist? Der Witz der Szene scheint in der Übertreibung zu liegen, derer sich die Sängerin bei der Anbringung ihrer Koloraturen befleißigt, welche in vergleichbarer Form in einem zeitgenössischen französischen *double* undenkbar sind: Die im 17. Jahrhundert als typisch italienisch geltende Maßlosigkeit[52] wird in der Abweichung vom französischen Modell besonders gut wahrnehmbar. Wird also vorgeführt, dass die italienische Musik unfähig sei, sich einem anderen Stilidiom anzupassen?

Der Deutungsmöglichkeiten sind viele, so dass die eindeutige Dechiffrierung einer Botschaft unmöglich erscheint. Die Pointe besteht offensichtlich darin, dass Lully dem französischen Kalkül (= kompositorische Kompetenz) die italienische Extravaganz (=vokale *performance*) gegenübergestellt hat: Die Aufführung der Sängerin ist durch die Unstimmigkeit zwischen französischer Form und italienischer Singweise geprägt. Somit finden sich im *Bourgeois* französischer und italienischer Stil nicht nur miteinander konfrontiert, sondern sie werden zugleich als Projektion entlarvt: durch den Komponisten als Inszenator.

Es bleibt ein Fazit zu ziehen:

Die Kompositionsszene im *Bourgeois gentilhomme* ist (anders, als man immer wieder lesen kann) offenkundig nicht komisch und schon gar nicht parodistisch gemeint:[53] In diese Richtung weisen weder das Singen auf Nonsenssilben noch die instrumentalen Zwischenspiele (welche keine kompositorischen Fehlleistungen darstellen, sondern zum Improvisationsakt gehören) noch die Tatsache, dass der komponierende Schüler bei den ersten Aufführungen von einem Tenor dargestellt wurde, der in der Kompositionsszene im Falsett singen musste:[54] Letzteres dürfte vielmehr (wie schon Herbert Schneider vermutet hat) ein realistischer Effekt gewesen sein, der dem Umstand Rechnung trug, dass

[51] Vgl. Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 110.

[52] Siehe dazu etwa Bouhours, *Les entretiens* (wie Anm. 48) und Perrin, *Lettre* (wie Anm. 28).

[53] Als komisch bzw. burlesk interpretieren die Szene beispielsweise Auld, „Lully's comic art" (wie Anm. 11), 28; Beaussant, *Lully* (wie Anm. 7), 392; Cowart, *The Triumph of Pleasure* (wie Anm. 1), 95; Manuel Couvreur, *Jean-Baptiste Lully. Musique et dramaturgie au service du Prince*, Paris: M. Vokar 1992, 195.

[54] Hierzu und zum folgenden vgl. Lully/Molière, *Bourgeois gentilhomme* (wie Anm. 6), XXI mit Anm. 35.

man beim Komponieren nicht gezwungenermaßen mit voller Stimme singt (in der Tat singt auch der Komponist im *Traiano* von Noris und Tosi anfangs *sotto voce*). Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Kompositionsszene im *Bourgeois* als ausgeklügeltes poetologisches Lehrstück dar, das überdies Teil einer Inszenierung nationaler Stile ist: Insbesondere in der Gegenüberstellung mit dem *récit* der italienischen Sängerin wird die französische Musikkultur als rational und dadurch der italienischen überlegen inszeniert.

Anhang

Die Musik im *Bourgeois gentilhomme* von Molière/Lully (1670)

Szene	***Stück***	***Kontext***
I,1	Air *Je languis* (wird komponiert)	Auftragskomposition Monsieur Jourdains „pour une sérénade"
I,2	Air *Je languis* (endgültige Fassung)	wird Monsieur Jourdain probehalber zu Gehör gebracht
	Chanson *Je croyais Janneton* (einstimmig)	von Monsieur Jourdain vorgetragenes Tanzlied [Zitat]
	Dialogue en Musique	der Musiklehrer gibt eine Probe seines Könnens
	erstes Intermedium: Aneinanderreihung verschiedener Tänze	der Tanzlehrer gibt eine Probe seines Könnens
II,1	Menuett (einstimmig gesungen)	der Tanzlehrer und Monsieur Jourdain tanzen [Zitat]
II,5	erste Ballett-*entrée*	die Schneidergesellen legen Monsieur Jourdain tanzend sein neues Gewand an
	zweites Intermedium: zweite Ballett-*entrée*	die Schneidergesellen bekunden tanzend ihre Freude ob der ihnen zuteil gewordenen Belohnung
III,16	drittes Intermedium	die Köche tanzen und tragen dann das für Dorimène vorbereitete Festmahl auf
IV,1	zwei *chansons à boire* (Duette, zum Schluß zum Terzett ausgeweitet)	Unterhaltungsmusik während des Mahls
IV,5	viertes Intermedium: türkische Zeremonie (Marsch, Chöre, Soli und Tänze)	vorgebliche Erhebung Monsieur Jourdains in den Adelsstand
nach V,6	*Ballet des Nations* in sechs *entrées* (die Leute, die Textbücher verlangen; Tanz der Aufdringlichen; die Spanier; die Italiener; die Franzosen; alle)	für Monsieur Jourdain vorbereitetes Ballett

Die Kompositionsszene im *Traiano* von Noris/Tosi (1684)[55]

Lidio giovinetto vien cantando soto voce sopra una carta di musica che tiene in mano certa sua composizione.

Lidio: „Dolce del bosco ombroso,
canora de la selva
vola ...“
Al passaggio, che fa sopra quest'ultima parola si ferma e dice discorrendo tra sé ...

No.
La ricanta pur sotto voce con nova musica.

„Volatile armonia“.
Mostra con moto che non gli aggrada, unde va al cimbalo dove canta con tutta la voce accompagnandosi.

„Dolce del bosco ombroso,
canora de la selva
volatile armonia, Progne amorosa,

che da prigion pendente
de' tronchi vinchi sottilmente ordita
un giorno ebbe l'uscita“.
Canta l'ultimo verso con passaggi e salti, poi dice tra sé:
Troppo egli canta.
„De tronchi vinchi sottilmente ordita
un giorno ebbe l'uscita.
volta la carta, e qui viene piano Sestilia. Si ritira ad udirlo.

E sovra un'alto faggio
così cantò su lo spuntar di maggio“.
L'ascolta<no> in disparte Sestilia.
„O dolce cara, cara,
O cara libertà ...“
Sest: Lidio, speranza.
Lidio vedutela lascia il cimbalo e vuol partire.

Der junge Lidio kommt und singt mit verhaltener Stimme aus einem Notenblatt, das er in der Hand hält, eine eigene Komposition.
Lidio: „Vom schattigen Unterholz eine süße,
vom Walde eine singende
flü ...“
Bei der Verzierung, die er auf dem letzten Wort ausführt, hält er inne und sagt zu sich selbst ...
Nein.
Er wiederholt das Wort, immer noch mit verhaltener Stimme und mit neuer Musik.
„Flüchtige Harmonie“.
Er zeigt mit einer Bewegung, daß es ihm nicht gefällt, und geht daher zum Cembalo, wo er mit voller Stimme singt und sich begleitet.
„Vom schattigen Unterholz eine süße,
Vom Walde eine singende
flüchtige Harmonie, eine liebende Schwalbe,
die von einem hängenden Käfig
von Weiden fein gewebt
eines Tages ihren Ausgang fand“.
Er singt den letzten Vers mit Verzierungen und Sprüngen und sagt dann zu sich:
Er singt zu viel.
„Von Weiden fein gewebt
eines Tages ihren Ausgang fand.
Er wendet das Blatt, und dabei kommt Sestilia leise heran. Sie versteckt sich, um ihm zuzuhören.
Und auf einer hohen Buche
besang sie so den Beginn des Mai“.
Sestilia hört ihn im Verborgenen.
„Oh süße, liebe, liebe
Oh liebe Freiheit ...“
Sest: Lidio, Hoffnung.
Lidio verläßt, nachdem er sie gesehen hat, das Cembalo und will verschwinden.

[55] Text des italienischen Librettos nach Salva, *I drammi per musica* (wie Anm. 32).